TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

WYKA:
GEOGRAFIA I PLAN
SPRAWOZDANIA:
WARSZAWA, KRAKÓW, ŁÓDŹ, POZNAŃ, GÓRNY I DOLNY ŚLĄSK, LUBLIN, POMORZE, WYBRZEŻE, SZCZECIN, KIELCE, OLSZTYN, RZESZÓW

1949 — WRZESIEŃ — ZESZYT

U.I.C.C.
APR 24 1978
LIBRARY

TWÓRCZOŚĆ

WRZESIEŃ

1949

TREŚĆ ZESZYTU

KAZIMIERZ WYKA: GEOGRAFIA I PLAN
SPRAWOZDANIA KULTURALNE
JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI: WARSZAWA
WILHELM MACH, STANISŁAW WITOLD BALICKI, ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, ADAM PAWLIKOWSKI: KRAKÓW
STEFAN LICHAŃSKI: ŁÓDŹ
STANISŁAW KROKOWSKI: POZNAŃ
ZDZISŁAW HIEROWSKI: GÓRNY ŚLĄSK
MARIAN TURWID: POMORZE
KAZIMIERZ BARNAS: WYBRZEŻE
STANISŁAW TELEGA: SZCZECIN
EDWARD KOZIKOWSKI: DOLNY ŚLĄSK
MARIA BECHCZYC-RUDNICKA: LUBLIN
JAN MARIA GISGES: KIELCE
HENRYK HERMANOWICZ: OLSZTYN
TADEUSZ STANISZ: RZESZÓW

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

WRZESIEŃ 1949

ROK V ZESZYT 9

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 57528

KAZIMIERZ WYKA

GEOGRAFIA I PLAN

I

Ogłaszając w roku ubiegłym (*Twórczość*, zeszyt 10) podobny do niniejszego zeszyt sprawozdawczy z poszczególnych ośrodków i rejonów, poprzedziliśmy go wstępem nazwanym „Geografia kulturalna r. 1947/48". Kiedy do obecnego zeszytu zaczęły napływać pierwsze materiały, redaktor *Twórczości* był jeszcze przekonany, że w tytule takim zmieni tylko datę — ujęcie pozostawiając jak dawniej. Ich lektura rychło go przekonała, że się łudzi.

I dlatego o tym złudzeniu przede wszystkim chciałbym napisać.

O cóż chodzi? Mimo nie kwestionowanego przez nikogo założenia, że w dziedzinie twórczości artystyczno-kulturalnej oraz upowszechniania wyników tej twórczości obowiązywać musi zasada planowania oraz kierownictwa ideologicznego, założenie to w r. 1947/8 było jeszcze bardzo teoretyczne. W dyskusjach oraz publicystyce przekonani byli o jego słuszności wszyscy działacze i pisarze postępowi. W praktyce życia kulturalnego mało która instytucja — nie wyłączając z ram podobnego twierdzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki — naprawdę wiedziała, ku czemu dąży, naprawdę planowała, naprawdę upowszechniała. Były wprawdzie pierwsze jaskółki, jak przez „Czytelnika" rozpoczęta u schyłku zimy 1948 r. akcja wieczorów autorskich, jak wystawy objazdowe, które śladem najwcześniejszej z nich, matejkowskiego cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce", wyruszyły w teren. Były też jaskółki nieprzelotne, jak coraz bogatszy w doświadczenia system szkolnictwa artystycznego wszystkich stopni.

Chociażbyśmy takich zapowiedzi wymienili więcej, charakteru sezonu kulturalnego 1947/48 nie zmienią one pod jednym względem. Tym mianowicie, który sprawił, że mówić można było wówczas jedynie o geografii życia kulturalnego. Geografii jako sumie zjawisk wywołanych przede wszystkim przez pewne procesy żywiołowe. Procesy nie kierowane, tak w swoich dodatnich, jak ujemnych stronach zależne od powodów wymykających się świadomej i odpowiedzialnej za wywołane skutki polityce kulturalnej.

Przypomnijmy bowiem, jakie to zjawiska znamionowały ów sezon: najpierw żywiołowy pęd powrotny instytucji kulturalnych, czasopism, teatrów,

pisarzy i artystów ku Warszawie. Warszawa odbierała innym ośrodkom oddaną na krótkie przechowanie swoją rezerwę personalną sprzed powstania, i odbierała ją z błyskawicznym pośpiechem. Proces ten nie był jednak objawem polityki kulturalnej świadomej i ku takiemu właśnie zadaniu zmierzającej. Stanowił jedynie wynik, pochodną wspaniałego tempa odbudowy stolicy i ze stanowiska owej polityki znajdował się na przejściu pomiędzy objawem żywiołowym a kierowanym. Jego przebieg kazałby go zaliczyć do objawów pierwszego rzędu.

To jedno zjawisko. Drugim, równie charakterystycznym dla wspomnianego sezonu objawem jest bardzo rozmaite nasilenie plam jasnych i ciemnych na mapie kulturalnej kraju. Cytuję samego siebie: „Mapa ta przedstawia się w postaci trzech pasów. Pas pierwszy rozciąga się na linii Szczecin—Jelenia Góra. Tereny niedosycone kulturalnie, ale zrozumiałe w swoim wyglądzie, bo tereny nadgraniczne, dopiero opanowywane przez kulturę polską. Pas drugi, środkowy, to linia Gdańsk—Katowice. Tylko tutaj skupiają się plamy bezwzględnie jasne. Pas trzeci rozciąga się na linii Olsztyn—Rzeszów. Tereny wysokiego niedowładu kulturalnego, chociaż nie zaznały tak masowych jak gdzie indziej ruchów ludności, nie rozpoczynają, z wyjątkiem byłych Prus Wschodnich, od takiej pustyni kulturalnej, jak ziemie za okupacji wcielone do Rzeszy".

Taki wygląd mapy kulturalnej znów uwarunkowany był procesami żywiołowymi, nad którymi polityka kulturalna nie była w stanie zapanować (i jeszcze nieprędko zapanuje!), a których ujemne rezultaty musiała wziąć na siebie jako zadania do odrobienia. Bo nie trudno byłoby dla każdego z tych pasów przeprowadzić analizę dowodzącą, że stopień nasycenia kulturalnego był na nim zależny od stopnia zniszczeń wojennych, od aktualnego stanu komunikacji i elektryfikacji, od stopnia absorbcji ziem niedawno wcielonych przez organizm kulturalny naszego kraju, od stopnia przeorania terenów przez dawniejsze organizacje upowszechniania kultury (np. Towarzystwo Szkoły Ludowej, Towarzystwo Czytelń Ludowych) czy masowego uprawiania sztuki popularnej (np. śląskie chóry) — i tak dalej, i tak dalej.

Tak więc geografia kulturalna roku 1947/48 była przede wszystkim geografią fundamentów nadszarpniętych przez siły niszczycielskie oraz fundamentów pospiesznie wznoszonych przez procesy odbudowy centralizujące się w Warszawie. Nie była natomiast geografią kładzionych na tych podstawach warstwic nowej kultury polskiej. I dlatego to górowały w niej głównie procesy żywiołowe.

Zdanie ostatnie musi być zaopatrzone w pewne zastrzeżenia. Do nieporozumień bowiem może prowadzić użyty w nim termin „proces żywiołowy". Zwłaszcza może prowadzić, kiedy z pojęciem polityki kulturalnej styka się wśród żalów i twierdzeń, że cały jej bieg warunkowały w roku 1947/48 procesy tego rodzaju. Bo wówczas polityka ta poczyna wyglądać na coś autonomicznego, niezależnie od bazy warunkującej, a żale zdają się sugerować, że niedobrze, kiedy nad czystą twórczością kulturalną górują niezaspokojone przez nią potrzeby i konieczności...

Nie w tym rzecz, i stąd zastrzeżenie pierwsze. Specjalną właściwością sezonu 1947/48, a wraz z nim poprzedzających lat wolności, jest to, że teoretycznie w upowszechnianiu kultury istniał, że tak powiem — zamiar planu, w jej wytwarzaniu ideologia postępowa, ale kiedy wygląd tych lat zbilansować, sprawa przedstawia się inaczej. W bilansie podobnym w miejsce planu i ideologii wskakują procesy niezależne, często szkodliwe i żywiołowe w złym tego słowa znaczeniu. Jak na pewno żywiołową jest powódź. Dopiero obecnie rozpoczyna się długa i mozolna praca nad opanowaniem tych procesów, i tego właśnie wskoczenia na cudze miejsce dotyczyły żale. Bo samo następstwo zależności jest oczywiste, a planować i upowszechniać kulturę bez liczenia się z procesami urabiającymi grunt, na jakim mamy tworzyć, to przedsięwzięcie równie jałowe, co kreślić na dzień następny mapę obłoków, nie zapytawszy pierwej o rozkład ciśnień i kierunek wiatrów.

Zastrzeżenie dalsze prowadzić będzie do wywodów dotyczących już sezonu 1948/49. Piszemy bowiem wciąż w czasie przeszłym, że sezon miniony charakteryzowała geografia ustalona według procesów żywiołowych, że górowały w nim takie i owakie zjawiska. A więc górować przestały obecnie? Przedwczesna radość! Wszystkie znamiona roku 1947/48 trwały nadal w roku omawianym, niektóre nawet doszły do punktu szczytowego, po jakim dopiero czeka je na pewno spadek (pęd ku Warszawie), — ale w roku omawianym po raz pierwszy pojawiły się objawy nowe w liczbie i postaci nie jaskółek, ale ptaków stałych i licznych. Objawy związane z rzeczywistą realizacją upowszechnienia kultury i książki, z rzeczywistą przebudową twórczości artystycznej ku realizmowi socjalistycznemu. Już same te dwa fakty dostatecznie popierałyby sąd, że w rozwoju kulturalnym Polski Ludowej był to rok najważniejszy. Pierwszy rok naprawdę przełomowy. Faktów podobnych, szczegół po szczególe, data po dacie, przytoczymy więcej.

Na razie powróćmy do geograficznych pozostałości na obliczu sezonu kulturalnego 1948/49. Podział kraju na trzy zasadnicze pasy kulturalne nie uległ większym zmianom, ale bo też nie mógł ulec w tak krótkim czasie, a zmiana jego nie należy do kompetencji procesów żywiołowych. Do czyjej kompetencji będzie należała, jasno to wskazują sprawozdania z ośrodków położonych w pasach niedowładu kulturalnego. (W przeciwieństwie do roku ubiegłego nie brakuje, z wyjątkiem Białegostoku, sprawozdań z żadnego z tych województw. Jest Szczecin, jest Olsztyn, jest Rzeszów).

Oto — narzekając na ubóstwo odziedziczonych wartości kulturalno-artystycznych czy też na bardzo słaby udział danego rejonu w wytwarzaniu wartości o wadze ogólnopolskiej — wszyscy ci sprawozdawcy ukazują, jak coraz mocniej sięga w teren akcja upowszechnienia kultury i masowego czytelnictwa, ukazują, ile świeżego głodu czeka tam wciąż na zaspokojenie i coraz częściej zaspokojenia tego zaznaje. Kompetencja zmiany jest więc poza geografią czysto opisową. Mieści się w dokonywającej się realizacji ustawy bibliotecznej, zawiera się w takich faktach, o jakich np. opowiada E. Kozikowski: wieś Podgrodzie, która z teatrem jeleniogórskim zawarła umowę zobowiązującą ten teatr

do przyjazdów z każdą premierą, inna wieś, gdzie zamknięto wszystkie domy w czasie występu teatru, albowiem mieszkańcy w komplecie wybrali się na przedstawienie. I kiedy ten właśnie pisarz rozpoczyna, zdaniem jego bardzo ważki, spór o fałszywą obsadę stanowiska kierownika literackiego sceny w Jeleniej Górze, nie dostrzega, że dla czytelnika jego relacji co innego staje się ważne: właśnie Podgrodzie czy Nowogrodzie. Zapamiętajmy takie wsi wzorowe, na całą Polskę zapamiętajmy!

Ponieważ zapowiedź zmiany w geografii kulturalnej, zapowiedź jeszcze daleka, nie mieści się w ramach tej geografii, odłóżmy sprawę do jej właściwego miejsca. Z jednej wszakże pozornej winy należy sprawozdawców oczyścić, szczególnie tych, którzy dostrzegają, jakimi ubytkami personalnymi opłaca ich teren pozycję Warszawy, lub którzy sygnalizują zgrzyty organizacyjne w sprawnie dotąd funkcjonującym aparacie ich ośrodków. Tą pozorną winą jest większy niż w roku ubiegłym pesymizm takich sprawozdań, jak Z. Hierowskiego z województwa śląskiego, jak zawsze dalekiego od wątrobianych pretensji Turwida z Pomorza lądowego, jak uderzająco zatroskanego o potrzeby reprezentowanej przez siebie ziemi olsztyńskiej H. Hermanowicza. Nie dziwmy się! Dostrzegają ci sprawozdawcy aktualnie dotkliwe straty swoich środowisk i w doraźnym bilansie muszą je wykazywać na miejscu widocznym. Z jakim procentem regionalnego żalu, a z jakim ogólnopolskiej słuszności na temat nadmiernego ogołocenia środowisk prowincjonalnych z ludzi zaopatrzonych w inicjatywę kulturalną — spróbujemy ocenić we wnioskach.

Jesteśmy w Warszawie. Zjawisko, jakie nazwaliśmy w roku ubiegłym „procesem powrotu Warszawy do roli centralnego ośrodka kulturalnego całego kraju", można uznać za zakończone, a na koniec okresu sprawozdawczego przypadają jego najbardziej znamienne objawy. Te objawy to nowa organizacja teatrów stołecznych, upaństwowienie kulejących teatrów miejskich, które pociągnęło za sobą dalszy odpływ sił aktorskich i reżyserskich z prowincji. Odpływ ten przekroczywszy ramy, że tak powiem, wewnątrz-krajowej rewindykacji przez stolicę aktorów warszawskich, nabrał charakteru zaborczego awansu stołecznego. To znaczy wchłonięcia przez teatry warszawskie ujawnionego po wojnie, a wypróbowanego już przez inne sceny młodego narybku aktorskiego. Wchłonięcia, które przez jego uczestników traktowane jest jako awans stołeczny (dla korektorów: proszę nie mylić z awansem społecznym!)

W tych zaborczych przemieszczeniach personalnych ciekawą rolę odegrał film. Oto aktorzy sceniczni z teatrów pozawarszawskich, jakich film ukazał całemu krajowi, szczególnie aktorzy młodzi, po potwierdzenie sukcesu z ekranu podążyli na deski teatrów stołecznych. Jakby rządzeni tą rachubą, że z jednej strony ekran wozić będzie ich twarze po całej Polsce, a z drugiej do Warszawy i tak zjeżdża cała Polska, a zjeżdżając się, przy sposobności oglądać ich będzie na żywca.

Bardzo poszkodowane przez tę operację okazały się teatry krakowskie. Dyrekcja ich w sposób naprawdę trudny do zrozumienia nie potrafiła utrzymać najzdolniejszych sił swego zespołu, szczególnie męskich (Łomnicki, Sheybal

Hanuszkiewicz, — z pań Śląska, Rysiówna). Co przed dwoma laty Kraków odebrał z młodych aktorów Katowicom, oddał obecnie z nawiązką Warszawie. Drugim jeszcze dotkliwiej poszkodowanym okazała się Łódź: przejście w całości zespołów Teatru Wojska Polskiego, Teatru Kameralnego do stolicy, objęcie Teatru Polskiego przez Leona Schillera. Katowice wreszcie zapłaciły osobą W. Krasnowieckiego i wybranych aktorów jego zespołu.

We wrześniu 1949 r. nie znajdziesz w Warszawie poważniejszej ulicy, byś nie napotkał na niej teatru państwowego, a w tym to teatrze państwowym niedawnych znajomych z Krakowa, Łodzi, Katowic, Wybrzeża. I proces omawiany na tym się zamyka, bo ani kulejących teatrów do upaństwowienia już nie będzie w roku przyszłym, ani też sal teatralnych do pospiesznej odbudowy i zaludnienia dramatycznymi widmami nie przybędzie.

Awans ku Warszawie pociągnął za sobą dalsze ruchy wstępujące. W tym krążeniu firmamentu teatralnego ostali się na swoich miejscach Horzyca w Poznaniu, Dąbrowski w Krakowie, ale za to Iwo Gall z Gdyni postąpił na Łódź, Stanisław Kwaskowski z Bielska na zespół teatrów Wybrzeża. Awanse w cieniu wielkiego awansu stołecznego. Jeden w przedstawionym krążeniu jest tylko wyjątek, tak jednak ważny dla dynamiki kulturalnej kraju, że musimy go specjalnie podkreślić. Tym wyjątkiem umocniona pozycja teatralna Wrocławia. Fragment ogólnego umocnienia Wrocławia pod każdym względem, którego koszty na terenie Śląską zapłaciły przede wszystkim Katowice. Nowa i wiele obiecująca dyrekcja teatrów wrocławskich (H. Szletyński), szczęśliwe zdobycze aktorskie, i to nawet kosztem Krakowa, szeroki plan pracy w terenie — oto czynniki umacniające tę pozycję. Również, chociaż w skromniejszej znacznie mierze, umocniony został Szczecin.

Drugim wyznacznikiem powrotu Warszawy do roli centralnej były ruchy redakcji czasopism. Otóż z wyjątkiem *Przekroju* wszystkie tygodniki literackie i kulturalne o charakterze ogólnokrajowym, wraz z *Kuźnicą* i *Wsią* na czele, znalazły się w ostatnim sezonie w stolicy. A że krakowskie miesiące *Przekroju* są na pewno policzone, wnet znajdą się w niej dosłownie wszystkie. Jedna *Odra* trwa w Katowicach, niczym głaz narzutowy z całkiem innej epoki geologicznej. Kiedy to regiony przemawiać miały własnym głosem. W tym wyznaczniku drugim rozmyślnie pomijam miesięczniki, by nie występować w roli proroka na temat własnego losu.

We wrześniu roku 1949 na takich ulicach warszawskich jak Wiejska czy Smolna — co dom, ba, co klatka schodowa, to nowa redakcja. I na tym również proces omawiany się zamyka, ponieważ oprócz niedobitków nie ma już kogo przenosić z innych ośrodków. Istnieje zaś na pewno różnica pomiędzy powstaniem nowego pisma a załadowaniem biurek i archiwum redakcyjnego na samochód skierowany ku Warszawie.

Trzecią wreszcie oznaką pędu ku Warszawie były powroty pisarzy do stolicy. Dokonały się w roku 1948/49 dwa gromadne, związane z przeniesieniem *Kuźnicy* i *Wsi*, ale już proces przenosin indywidualnych był słabszy. Po prostu dlatego, ponieważ dokonał się wcześniej. Jeden wszakże z powrotów indywi-

dualnych wymienić musimy. Powrócił do Warszawy Leopold Staff, przez Kraków pożegnany doktoratem honorowym Uniwersytetu Jagiellońskiego, przez Warszawę powitany księgą ku swojej czci. Bo w pierwszym z tych miast tak stale. Mieszkania godnego Staffa nie było, dyplom się znalazł.

We wrześniu 1949 r. policzyłem odznaczenia orderem Sztandaru Pracy, nadane pisarzom w piątą rocznicę Manifestu Lipcowego PKWN. Pośród odznaczonych siedemnastu mieszkało w Warszawie, czterech poza tym miastem.

Kiedy te wszystkie zjawiska zmierzały ku swym ostatnim ogniwom, z wiosną 1949 r. dotychczasowe Ministerstwo Odbudowy zostało przemianowane na Ministerstwo Budownictwa. Ministrem nowego resortu został generał Marian Spychalski. Na odbytej z początkiem lipca konferencji Warszawskiej Organizacji PZPR Prezydent B. Bierut przedstawił w porywającym referacie perspektywy już nie odbudowy, ale budowy nowej Warszawy w ramach planu sześcioletniego i nakreślił ciążące w związku z tym na Partii obowiązki. Usłyszeliśmy słuszną diagnozę, że w życiu całego kraju, a stolicy przede wszystkim, znajdujemy się w momencie przejścia z etapu odbudowy, ratowania i oddawania do użytku dających się na to wyzyskać ruin — na etap nowy i wyższy. Usłyszeliśmy, że tempo wzrostu liczebnego Warszawy w latach najbliższych będzie powolniejsze, aniżeli było dotąd, albowiem będzie to tempo związane z budownictwem zmieniającym strukturalny wygląd miasta. Z budownictwem, od fundamentu domu i planu dzielnicy poczynając, całkowicie nowym, bo mającym nadać Warszawie charakter stolicy państwa socjalistycznego.

Przypominamy te fakty polityczne, ponieważ nie jest przypadkiem ich zbieżność z dynamiką kulturalną, w danym wypadku z charakterem i tempem powrotu Warszawy do roli centrali kulturalnej. W sprawach sztuki i kultury podobnie przeszliśmy w sezonie 1948/49 z etapu odbudowy na etap budownictwa. Warszawa w okresie odbudowy żywiołowej odzyskała utracone pozycje, a z chwilą wejścia na etap świadomego budownictwa proces ten toczyć się będzie o wiele wolniej. Nie tylko to: powstaje pytanie, czy na tym nowym etapie byłoby rzeczą korzystną dalsze akcentowanie centralnej roli Waszawy?

Lecz to we wnioskach.

II.

Stwierdziwszy, że nie geografia charakteryzuje wygląd kulturalny 1948/49, a mimo to oddawszy geografii wszystkie należne jej usługi opisowe, przejdźmy do objawów, jakie naprawdę dla tego sezonu są znamienne. Mieszczą się one w wyraźnie zarysowanym i już urzeczywistniającym się planie kulturalnym. W Narodowym Planie 6-letnim zagadnienia kulturalne znajdą miejsce pod każdym względem przewidziane i określone, a rok miniony był w tym względzie rokiem wstępnej próby. Rokiem już pozbawionym w większości objawów charakteru przypadkowego, jeszcze nie prowadzonym jednolicie we wszystkich posunięciach polityki kulturalnej.

Dlatego to jednolitość tego roku mniej jest widoczna w skali poszczególnych regionów i pod tym właśnie względem sprawozdania terenowe domagają

się uważnej korektury i uzupełnień, bez których obraz sezonu kulturalnego 1948/49 byłby bardzo zubożony i bez chęci fałszerstwa — sfałszowany. Równie sfałszowany, jak bez chęci takiej niezupełne bywają relacje bitewne dowódców na stopniu pułku, nie od razu dostrzegających ku czemu dążył dowódca armii.

Dynamika kulturalna omawianego sezonu przechodzi zarówno przez wierzchołki jak korzenie. Jest ona zawarta zarówno w interwencji planu ideologicznego w warsztat twórczy pisarzy, plastyków i kompozytorów, jak w organizacji masowej bazy odbioru artystycznego i kulturalnego. Zjazd pisarzy w Szczecinie i Komitet Upowszechnienia Książki, narada kompozytorów w Łagowie i Festiwal Muzyki Ludowej, dyskusja plastyków w Nieborowie i ogólnopolska wystawa plastyków-amatorów. Oto wierzchołki i korzenie. Dlatego zaś jest ów rok przełomowym, że równie doniosłe oznaki przemiany i wzrostu notujemy za rok 1948/49 na tych poziomach obydwu.

Uporządkujmy i przypomnijmy, rozpoczynając od wierzchołków. Na wierzchołkach znamionuje ten sezon wielki cykl zjazdów i narad. Cykl, który nie ograniczył się do corocznego rozstrząsania sumienia związków artystycznych na stopniu organizacyjnym, ale przed polskimi pisarzami, plastykami i kompozytorami postawił zagadnienia najbardziej ideologiczne, a jednocześnie najbardziej warsztatowe. Bo na wszystkich tych zjazdach stanął przed nimi program realizmu socjalistycznego, z odchyleniami, z koniecznymi przystosowaniami do materiału twórczego, jakim rozporządza dana gałąź sztuki. U pisarzy więc program realizmu socjalistycznego, w całej pełni tego terminu. U muzyków program realizmu jako przeciwieństwa formalizmu i kosmopolityzmu muzycznego.

Napisaliśmy, że program ten rozwinięty został w wielkim cyklu zjazdów i narad. Przewijają się bowiem przez sezon 1948/49 coroczne zjazdy związków artystycznych, ale o odmienionej w tym roku treści. Towarzyszy tym zjazdom cykl narad i dyskusyj o charakterze roboczo-ideologicznym. Pierwszy cykl tak się układa kolejno: IV Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich (Warszawa, 20—23. XI. 1948), IV Walny Zjazd Delegatów Związku Literatów Polskich (Szczecin, 20—23. I. 1949), IV Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków (Katowice, 27—29. VI 1949). Cykl drugi, roboczy i towarzyszący: lutowa dyskusja o plastyce w Nieborowie, czerwcowe obrady krytyków teatralnych w Oborach, sierpniowe spotkanie kompozytorów w Łagowie.

Nie jest zadaniem niniejszego wstępu streszczać dokładnie przebieg narad i dyskusyj toczonych w tych wszystkch miejscowościach. Notujemy te zjazdy i spotkania tylko jako niespotykane dotąd w żadnym sezonie kulturalnym fakty roku 1948/49. Niespotykane są one przede wszystkim przez swoją treść i dlatego bodaj po kilka zdań z postanowień i zapowiedzi zaczerpniemy jako dowód. Dla Zjazdu szczecińskiego uczynił to montaż zamieszczony na czele trzeciego zeszytu naszego miesięcznika. *)

Zestawienia najważniejszych artykułów na temat zjazdu pisarzy w Szczecinie, por. *Twórczość*, nr 3. — Zagadnienia plastyczne: Nieborów: J. Bogucki: *Dysputy niebo-*

Z dyskusji plastycznej: „Postulat realizmu, wskazujący drogę do realizmu socjalistycznego, jest tym ładunkiem ideowym, który winien wypełnić polską sztukę współczesną duchem wielkiej ofensywy i przyczynić się do przełamania tak bardzo jeszcze rozpowszechnionej postawy czysto zmysłowego smakowania świata, wrażliwego rejestrowania powierzchowności zjawisk oglądanych wyłącznie poprzez pryzmat jednostki. Tymczasem świat cały jest do zdobycia i do zbudowania w nowym, artystycznym sensie. Po twórcach naszej epoki oczekujemy entuzjazmu i pasji odkrywczej co najmniej tak samo mocnej jak ta, którą posiadali wielcy malarze i rzeźbiarze wczesnego renesansu na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych. Oni również, postawieni wobec nowej, realistycznej prawdy, podejmowali pracę gruntownego przebudowania swych warsztatów, wykuwali przebogaty arsenał własnych środków artystycznych dla wyrażenia nowej wiedzy o człowieku i świecie". (J. Starzyński „W stronę wielkiej sztuki", *Kuźnica*, nr. 30).

Z dyskusji muzycznej: „Historia muzyki wykazuje, że tylko wówczas, kiedy kompozytorzy w poszukiwaniu natchnienia zwracali się do ludowego tła uosobionego w pieśni, tańcu, poezji, kiedy — jak Anteusz — przypadali do życiodajnej matki-ziemi, kiedy starali się zamknąć w swojej twórczości nadzieje, walkę, cierpienia i zwycięstwo nowego człowieka, wówczas tylko muzyka przeżywała okresy swojego rozkwitu, rodząc nowe style godne swojej epoki... Przyznać niestety musimy, my kompozytorzy XX wieku, że twórczość okresu międzywojennego, zarówno w muzyce światowej, jak i polskiej, była często wyrazem jałowych poszukiwań i eksperymentów obliczonych na szczupłe grono elity muzycznej, a tym samym tak daleka od tego, co dziś dla nas symbolizuje dziedzictwo Chopina.

Zjawisko to występuje w naszej sztuce tym ostrzej, że stoimy w rozwoju naszej kultury muzycznej na zasadniczym zakręcie: cała kultura polska, a więc i muzyka polska stała się własnością całego narodu. Klasy pracujące stały się jej konsumentem i współtwórcą. Tym samym nasza twórczość winna się odbić szerokim echem w sercach milionów nowych słuchaczy muzyki. Winna

---

rowskie, Odrodzenie, nr 10; W. Sokorski: *Sztuka nowoczesna antytezą abstrakcjonizmu, Kuźnica,* nr 16; J. Starzyński: *O realistycznej tradycji malarstwa polskiego, Odrodzenie,* nr 18; A. Ważyk: *Nieporozumienia malarskie, Kuźnica,* nr 25; Katowice: W. Sokorski: *O realistyczną plastykę naszej epoki, Odrodzenie,* nr 29; J. Krajewski: *Na drogach malarstwa socjalistycznego, Kuźnica,* nr 28; *Po zjeździe plastyków* (dyskusja), *Odra,* nr 27; I. Witz: *Na nowe pozycje w plastyce, Kuźnica,* nr 29; J. Bogucki: *Refleksje pozjazdowe na temat plastyki, Odrodzenie,* nr 31; J. Starzyński: *W stronę wielkiej sztuki, Kuźnica,* nr 30. — Plastycy amatorzy: P. Czyżowa i W. Strzemiński: *Wystawa amatorów, Wieś,* nr 15; J. Białostocki: *Zagadnienia twórczości amatorskiej, Kuźnica,* nr 23; K. Wyka: *U plastyków-amatorów, Twórczość,* nr 6.

Zagadnienia muzyczne: Z. Mycielski: *Przemówienie na zjeździe kompozytorów polskich, Ruch Muzyczny,* nr 1; W. Sokorski: *Z zagadnień współczesnej twórczości muzycznej,* tamże; Z. Mycielski: *Kilka uwag o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej, Kuźnica,* nr 8; B. Woytowicz: *Droga wskazana przez Fryderyka Chopina, Odrodzenie,* nr 9. — Festiwal muzyki ludowej: W. Sokorski: *O właściwy stosunek do sztuki ludowej, Kuźnica,* nr 24; Z. Lissa: *Początek przełomu. Po festiwalu muzyki ludowej, Kuźnica,* nr 24; *Ruch Muzyczny,* nr 10 (zeszyt specjalny z artykułami W. Sokorskiego, W. Billiga, Z. Mycielskiego, M. Sobieskiego, H. Swolkienia i M. Dąbrowskiego).

być dla nich tym przeżyciem, wzruszeniem i radością, jaką stanowi dla każdego słuchacza muzyka Chopina". (B. Woytowicz „Droga wskazana przez Fryderyka Chopina", *Odrodzenie*, nr 9).

W programie przewijającym się przez wszystkie wymienione zjazdy i dyskusje obecny był wciąż odbiorca sztuki, jej nowy, masowy odbiorca. I dlatego drugie znamienne pasmo manifestacji artystycznych sezonu 1948/49 stanowiły pokazy wierzchołków twórczości amatorskiej i samorodnej. Pokazy dorobku odbiorcy ludowego, który poprzez jego wygląd zgłaszał swoje postulaty na temat sztuki. Do corocznego festiwalu zespołów świetlicowych dołączyły się w tym sezonie dwie imprezy przedtem nie praktykowane. Myślę o Festiwalu Muzyki Ludowej (Warszawa, maj) oraz Ogólnopolskiej Wystawie Plastyków-Amatorów (Warszawa, kwiecień-maj). Dołączyła się przede wszystkim zastanawiająco odmienna problematyka tej twórczości. Ów fakt tym jest donioślejszy dla fizjonomii sezonu 1948/49, że pokazy podobne, szczególnie dorobku plastyków-amatorów, nie mogą się odbywać corocznie.

Ujrzeliśmy, że źródła sztuki ludowej dalekie są w naszym kraju od zaniku, a co za tym idzie — postulaty czujnego z nią związku nie trafiają u nas w próżnię. A te postulaty należą do programu realistycznej przebudowy sztuki. Mimo to problematyka genealogiczna sztuki ludowej uległa zmianie, a jej źródła społeczne się przesunęły. W dziedzinie plastyki zwracaliśmy uwagę na te przesunięcia, omawiając wystawę plastyków-amatorów („U plastyków-amatorów" *Twórczość* nr 6). Ich kierunek jest wyraźny: sztuka ludowa, nie przestając być sztuką wytwarzaną samorodnie przez masy ludowe, coraz mniej jest sztuką wiejską. W obrębie dzisiejszej muzyki ludowej przesunięcia te są niemniej widoczne. Cytuję:

„Rewizji należy poddać pogląd, że proces rozwoju muzyki ludowej uległ zahamowaniu, i że — jeśli istnieje — idzie wyłącznie w kierunku jej deformacji, zniekształcenia przez pierwastki miejskie, w kierunku zaniku jej odrębności... Ogólnie przyjęte w krajach kapitalistycznych pojęcie muzyki ludowej wyłącznie w sensie muzyki w i e j s k i e j jest dziś już zbyt ciasne. Pieśń robotnicza, żołnierska, rewolucyjna, studencka, fabryczna, podmiejska, miejska — to też muzyka ludu, co prawda powstająca w innych warunkach, ale — rozprzestrzeniana i przekazywana ustnie, jak muzyka wsi; modyfikowana w tej swojej wędrówce — jak pieśni wiejskie; twór kolektywny pozbawiony określonego autora — jak śpiewki wiejskie. Nowe warunki życia ludu, jakie tworzyły miasta, i krystalizacja klasy robotniczej — wytwarzały nowy gatunek muzyki tego ludu. Być może bardziej poddany wpływom odgórnym, i to nienajlepszym, ale — niewątpliwa własność i twór ludowy, choć nie wiejski". (Z. Lissa „Początek przełomu", *Kuźnica*, nr 24).

Omówione festiwale i wystawy to — w naszej metaforycznej terminologii — wierzchołki, które wyrastają wprost z korzeni. Trzecie pasmo charakterystyczne dla roku 1948/49 stanowi nareszcie rozpoczęta w nim uprawa gruntu pod korzenie. Uprawa tak szeroka i wielostronna, że niesposób wymienić tutaj jej wszystkich objawów. Uważny czytelnik co chwila będzie je napotykał w sprawo-

zdaniach terenowych. Moje zadanie w tym tylko, ażeby go uczulić na ważność tych objawów, bo nie każdy ze sprawozdawców należycie je uwypukla.

Uprawa gruntu pod korzenie wiąże się na pierwszym miejscu z prowadzoną w całej pełni realizacją ustawy bibliotecznej. „Pełna sieć bibliotek gminnych powinna być zorganizowana pod koniec 1949 r.; w czasie Planu Narodowego każda z bibliotek gminnych powinna powiększyć swój księgozbiór o blisko 1200 tytułów i liczyć plus-minus około 1700 tytułów. Pełna sieć bibliotek powiatowych została już zorganizowana w roku 1947; w okresie Planu Narodowego każda z bibliotek powiatowych powinna powiększyć przeciętnie swe zbiory o blisko 7 tys. książek i liczyć mniej więcej 10 tys. książek". (J. Janiczek „10 milionów książek do bibliotek powszechnych", *Odrodzenie*, nr 8).

Już widoczne rezultaty tej akcji? „Wiadomo powszechnie, że przed wojną jedna książka na wsi wypadała przeciętnie na 33 mieszkańców, a w mieście na 4 mieszkańców. Tuż po skończeniu drugiej wojny światowej stosunek ten uległ znacznemu pogorszeniu: zaledwie 1 książka wypadała na 64 mieszkańców wsi na ziemiach dawnych i na 260 mieszkańców na Ziemiach Odzyskanych. A dzisiaj? Dzisiaj, po trzech latach planowej pracy w bibliotekach powszechnych, blisko 2 miliony tomów wypada na ludność wiejską (1 książka na 8 mieszkańców), a w miastach 2 miliony tomów na 8 milionów mieszkańców (1 książka na 4 mieszkańców). Jaka istotna różnica w stosunku do czasów przedwojennych!" (tamże).

Zaspokojenie tak rosnących potrzeb bibliotekarstwa powszechnego domagało się stworzenia instytucji, która by kierowała doborem książek oraz ich produkcją masową, jakże trudną w warunkach technicznych naszego drukarstwa. I w tym względzie sezon miniony był pionierski. Rozpoczął w nim działalność Komitet Upowszechnienia Książki. Komitet ten, do życia powołany w marcu 1948 roku i zaopatrzony w odpowiednie fundusze, nie jest — jak dotąd — odrębną instytucją wydawniczą. Jest natomiast organem, który z wydawnictw istniejących firm wydawniczych dobiera książki, jakie się nadają do masowego czytelnictwa, (na razie tylko powieści), umożliwia dzięki swym dotacjom ich druk w 50.000 egzemplarzach, a rozsprzedaż w prenumeracie po cenie kilkakrotnie niższej od przeciętnej ceny rynkowej, bo 100 złotych za tom. Rozprowadzenia poprzez KUK doczekało się dotąd 14 utworów w 26 tomach. Oto one:

Sienkiewicza „Krzyżacy" i „W pustyni i w puszczy", Kraszewskiego „Starosta warszawski" i „Stara baśń", Prusa „Faraon" i „Placówka", Orzeszkowej „Dziurdziowie", Orkana „W roztokach", Jeża „Narzeczona Harambaszy", Wiktora „Orka na ugorze", Sempołowskiej „Na ratunek", Hugo „Nędznicy", Gorkiego „Matka", Beka „Szosa wołokołamska".

Jest to dopiero i początek, i fragment zaledwie akcji KUK-u. Początek, bo w ciągu lat sześciu KUK ma wypuścić na rynek 200 pozycji, i to nie tylko beletrystycznych. Fragment, bo działalność wydawnicza KUK-u nie jest jego jedyną działalnością; opracowanie nowych metod rozprowadzania książek, opracowanie wzorowych katalogów bibliotek gminnych, stworzenie wielkiego planu nowszych przekładów, opracowań i wznowień — oto dalsze dziedziny pracy

KUK-u. Instytucja to bez precedensu w dziejach naszej kultury, instytucja troskę o przekazanie dorobku piśmienniczego łącząca z jego postępową oceną i natychmiastową realizacją wydawniczą.

Bogactwo i rozmaitość tych prac skierowanych ku upowszechnieniu kultury domagały się stworzenia organu nadrzędnego i koordynującego akcje kulturalno-oświatowe podejmowane przez poszczególne organizacje, jak Związki Zawodowe, Samopomoc Chłopska itd. Organ taki w sezonie 1948/49 został powołany do istnienia, a jest nim Komisja Główna do Spraw Kultury przy Prezydium Rady Ministrów. Komisja ta doprowadziła przede wszystkim do stworzenia przy TUR-ze i TUL-u zjednoczonej organizacji oświatowo kulturalnej dla miasta i wsi, a mianowicie Centralnego Ośrodka Oświaty Dorosłych. Fachowe podkomisje Centralnego Ośrodka wzięły na swój warsztat zagadnienia związane z przyszłością planów w dziedzinie kultury, a przede wszystkim najważniejsze z nich bodaj zagadnienie szkolenia odpowiednich kadr personalnych.

Bo oto co czytamy na ten temat w artykule J. Siekierskiej „O pracach Komisji Głównej do Spraw Kultury" (*Wiedza i Życie* nr 8—9): „Już dziś są alarmujące sygnały, że szereg ważnych poczynań, planów, projektów kulturalnych może być zahamowany, sprowadzony na manowce, jeżeli równocześnie nie dopisze planowa, przemyślana, wciąż wzrastająca, systematycznie prowadzona akcja szkolenia i dokształcania kadr kulturalno-oświatowych. Dotychczasowe wyniki szkolenia nawet częściowo nie zaspokajają wciąż rosnących potrzeb... Bez dokonania przełomu na odcinku szkolenia kadr — obecne nienadążanie za wzrostem masowego ruchu kulturalno-oświatowego może stać się kulą u nogi tego ruchu. Dlatego to sprawa szkolenia pracowników kulturalno-oświatowych nabiera tak wielkiej wagi".

Ileż faktów o zasięgu długotrwałym, obliczonym na strukturalną przebudowę warunków kulturalnych w Polsce, faktów o skuteczności równie powszechnej w Olsztynie co Kłodzku, Krośnie co Nieszawie, faktów, dzięki którym zniesione kiedyś zostaną rogatki kulturalne naszego kraju, ma swe początki w roku 1948/49. A przecież te fakty urabiające to jeszcze nie wszystko, jeżeli chodzi o obsługę korzeni. Krążą coraz gęściej po kraju teatralne zespoły objazdowe. W pomysłowy i pozbawiony szablonu sposób dociera książka w czytelnikowskich zespołach Tygodniowej Biblioteki Obiegowej. Coraz więcej wystaw objazdowych wyrusza w teren, i to wystaw technicznie coraz lepiej uposażonych. Od przygód pierwszych takich pionierskich ekspozycji sprzed dwóch lat (por. „Muzeum na kółkach", *Twórczość*, 1948, nr 7/8) jakże daleko do wspaniałego autobusu wystawowego, który w czerwcu br. podążył poza Warszawę, zawierając pokaz „Mickiewicz i Puszkin".

Nie przez przypadek w charakterystyce tej wymieniliśmy również nazwiska Mickiewicza i Puszkina. Bo zbieg rocznic sprawił, że sezon 1948/49 był wyjątkowo obfity w wielkie rocznice ogarniające swymi imprezami cały kraj. Na obliczu tego sezonu jest to znamię, jakiego w podobnym nasileniu nie będą nosić lata następne. Jeszcze nie wygasło stulecie „Wiosny Ludów", a w 150-rocznicę urodzin poety rozpoczął się rok mickiewiczowski. W setną rocznicę zgonu

rok Chopina i Słowackiego, w setną pięćdziesiątą urodzin — rok Puszkina. Wszystkie te rocznicowe uroczystości otrzymały charakter powszechny, a tej powszechności służyły specjalne komitety obchodowe działające w skali ogólnopaństwowej.

Pośrodku procesów żywiołowych ustawiliśmy polityczny wyznacznik widocznego również i w kulturze przejścia z etapu odbudowy na etap budownictwa. Pośrodku zjawisk planu kulturalnego wyznacznik ten istnieje jeszcze dobitniej i on to decyduje, dlaczego sezon kulturalny 1948/49 nabrał charakteru przełomowego. Jest nim odbyty w grudniu 1948 Kongres Zjednoczeniowy Partii Robotniczych. Mobilizacja sił polskiego obozu postępu, dokonana przez usunięcie rozdwojenia w awangardowej czołówce tego obozu, jego partiach robotniczych, ta mobilizacja do zagadnień sztuki i kultury dotarła w rozmiarach aktywizujących przede wszystkim ich ideologiczną treść. W rozmiarach wskazujących drogi do pełnego powiązania twórczości artystycznej z procesami budownictwa podstaw socjalizmu w Polsce Ludowej. Miejsce planu kulturalnego w 6-letnim Planie Narodowym, postulat realizmu socjalistycznego postawiony sztuce polskiej, rozbudowa instytucji mających stworzyć masową podstawę odbioru sztuki i kultury — te trzy, już urzeczywistniane w sezonie 1948/49, zapowiedzi stałego odtąd rytmu naszej kultury w genezie swojej są nierozłącznie spojone z Kongresem Zjednoczeniowym. On dał ostateczny impuls obmyślanym uprzednio planom, on postulatom wobec sztuki wytyczył drogę.

Powtórzmy krótko wyżej rozwinięte obserwacje: wierzchołki kultury poczęły się w tym roku kierować ku innemu rozwojowi. Korzenie poczęto opatrywać z planową czujnością i uwagą. Dołączyła się do nich tradycja w wyjątkowo bogatym zespole. Był to więc rok przełomowy, dobitnie zaakcentowany w swojej odrębności i dający prawo do głębokiego optymizmu. Nie do przesadnego i przedwczesnego optymizmu, lecz tego, który opiera się na przeświadczeniu, że w budowie nowej kultury polskiej ukończono już pierwszą kondygnację. Całość tej budowy najlepiej określimy powtarzając słowa człowieka, który jako organizator, jako animator, jako pisarz wreszcie *magna pars fuit* opisywanego dzieła — wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego.

„Jeżeli sześcioletni plan kultury przewiduje 44 miliardy złotych na fundusz inwestycyjny kultury artystycznej i blisko 30 miliardów złotych na fundusz rzeczowy, tak zwany eksploatacyjny (sumy te nie obejmują zakresu działania Ministerstwa Oświaty), świadczy to, jak wielką wagę Demokracja Ludowa przypisuje zjawiskom kultury artystycznej, a w pierwszym rzędzie jest dowodem zwycięstwa idei planowania kultury.

Plan sześcioletni pozwoli nam zrealizować zasadę: w każdej gminie — dom kultury. W każdym powiecie — kino i radiowęzeł oraz sala widowiskowa (teatr, sala koncertowa). W każdym mieście wojewódzkim — własny teatr zawodowy i sala koncertowa lub operowa czy filharmoniczna. Plan sześcioletni pozwoli nam zrealizować ideę wojewódzkich teatrów objazdowych, wiejskich

teatrów objazdowych, masowych zespołów pieśni i tańca o charakterze regionalnym, 32 teatrów dla dzieci i młodzieży. Pozwoli nam zrealizować zasadę: 1 miejsce w sali widowiskowej na 12 mieszkańców w kraju i 1 książka na 10 mieszkańców, a to z kolei określa liczby kadr artystycznych, a więc liczby szkół, wydawnictw, pracowników kultury, i stwarza z nich twórców". (W. Sokorski: „Planowanie kultury", *Problemy*, 1949, nr 1).

III

Tak przedstawia się geografia kulturalna, jaką sezon 1948/49 otrzymał w spadku. Tak przebiegał plan, który tę fatalną w większości swoich objawów geografię zaczął przemieniać. Zarówno geografia jak i plan domagają się wniosków i ocen wybiegających poza dotychczasowe wyliczenie i opis.

Oto one, najpierw na temat trwających jeszcze procesów żywiołowych. Najwidoczniejszy z nich, a mianowicie awans stołeczny, odciągnął do Warszawy ogromną większość czynnych pracowników, zarówno w dziedzinie twórczości artystycznej, jak organizacji kultury. Odciągnął tych pracowników więcej, aniżeli Warszawa przez klęskę powstańczą oddała innym ośrodkom. Jest to fakt nieodwracalny, o który sporu nie warto wznawiać.

Lecz zapytać należy, czy byłoby na przyszłość rzeczą wskazaną ze stanowiska świadomej, a nie przypadkowej polityki kulturalnej, ażeby zainstalowana w stolicy pompa ssąca na ludzi i instytucje nadal ich wysysała, skoro tylko się pojawią, a będą tego godni? Bo jeśli owa pompa w roku 1949/50 zwolni tempa, to po prostu dlatego, ponieważ mało kto pozostał nie wessany. Czy centralna rola Warszawy ma być tak daleko doprowadzona, aż kraj nasz stanie się karłem o wielkim i przemądrzałym łbie a kruchym tułowiu? Na pewno nie! To n i e winno być wszakże ukazane w różnych swoich znaczeniach. Na pewno nas nie stać na kilka równorzędnych ośrodków kulturalnych, zresztą tylko fantaści sądzili, że dla artystów najlepiej uczynią, jeżeli — jak się to mawiało przed kilku laty — „rozładują środowisko" i rozproszą je po wszelakich Pipidówkach. Więc rzucone wyżej n i e oznaczać nie będzie twierdzenia, jakoby geografia kulturalna naszego kraju mogła kiedykolwiek ułożyć się inaczej, jak wokół Warszawy jako gwiazdy przewodniej. „Rozładować Warszawę" na rzecz Lublina czy Białegostoku to — na pewno bzdura.

Jest jednak nieopatrzną zachłannością wszystkie Lubliny i Białestoki ogołacać z ludzi aktywnych, przedsiębiorczych, bo o nich najbardziej chodzi w sprawach kultury. Następnym po nasyceniu Warszawy etapem rozumnej polityki kulturalnej powinna być uważna hodowla ludzi związanych z pomniejszymi ośrodkami, reprezentujących ich doświadczenie ludzkie i organizacyjne. Ludzi, którzy by nie czekali na pierwsze hasło odlotu do stolicy. W przeciwnym wypadku najsłuszniej zakreślone plany będą kuleć z braku wykonawców, szczególnie kuleć na prowincji.

Odbudowa Warszawy jako stolicy państwa socjalistycznego jest zadaniem na wiele jeszcze lat. Natomiast odbudowa Warszawy jako centralnego środo-

wiska kulturalnego (nie mówimy o jego treściach, ale instytucjonalnym i personalnym nasyceniu) jest zadaniem będącym na ukończeniu. Dlatego w Planie Narodowym pora przede wszystkim na odbudowę, a nawet różniczkowanie kulturalne prowincji. Hasła podobnego nie napisałbym nigdy w roku 1946 czy 1947. Bo wówczas, przy słabo widocznych dyrektywach ogólnych, hasło takie mogło zawierać wsteczną i reakcyjną treść. Pod pozorami troski o prowincję mogło skrywać chęć sztucznego zachowania przestarzałych odrębności regionalnych, ich rzekomo odmiennych zupełnie potrzeb organizacyjnych i ideologicznych. Ale w roku 1949, kiedy te pozorne różnice mamy za sobą, kiedy ten sam dobór książek w bibliotece otrzymuje gmina pod Rzeszowem, co pod Kołobrzegiem, uwaga skierowana na prowincję daleka jest od podobnego niebezpieczeństwa.

Wszystkie pozostałe oceny i wątpliwości dotyczyć będą tylko szczegółów planu kulturalnego. Nie będę mówił o wątpliwościach związanych z wierzchołkami, bo te należą do bieżącej publicystyki i krytyki, a nie ich bilansowego podsumowania. Obsługa korzeni nasuwa za to niejedną uwagę. Problemy upowszechnienia książki, aktywizacji twórczości muzycznej ludu, rozbudowy teatru samorodnego postawione zostały i są prowadzone w sposób, który na ogół nie budzi zastrzeżeń. Chociaż i tu niejedno domaga się zmiany, np. sprawa taniej książki oprawnej. KUK produkuje wyłącznie, oczywiście również ze względu na cenę, książkę broszurowaną. Nie posiadamy odpowiednich zakładów introligatorskich, które by gwarantowały masową i tanią oprawę. Wśród zawodów związanych z kulturą introligatorstwo nasze jest procederem najbardziej chałupniczym. Tymczasem przynajmniej dla bibliotek powinien KUK produkować książkę oprawną, ponieważ bez oprawy o ileż gwałtowniejsze będzie zużycie egzemplarzy.

Braki dotyczące innych zakresów wskażmy na wyrywki. Dyskusja plastyczna toczy się w zbyt górnych obłokach, bez pamięci o ziemi i jej potrzebach. Wiadomo, jak bardzo niska jest przeciętna kultury plastycznej w Polsce. Tę przeciętną podnieść można jedynie przez obliczone na wiele lat i prowadzone w nie mniejszej skali co KUK imprezy. Tymczasem głucho było o nich w sezonie minionym. Głucho było o mecenacie kultury, zapewniającym ludziom pracy tanie dzieło sztuki, głucho, chociaż morze atramentu wylał w tej kwestii Konrad Winkler. Nic też nie słychać o zagadnieniu masowej reprodukcji artystycznej, bez której przyszłych odbiorców malarstwa nie przygotujemy do jego zrozumienia. O ileż skuteczniejsza byłaby np. akcja wystaw objazdowych, gdyby im towarzyszyła rozsprzedaż na prowincji tanich a dobrych reprodukcji dzieł przynoszonych przez daną wystawę. Jesteśmy technicznie nieprzygotowani jeszcze do wytwórczości na tym polu i przygotować się musimy. A zagadnienie pocztówki artystycznej! A haniebny wygląd kiczu pamiątkowego, którym chałupnictwo zalewa wszystkie kramy, psując za pomocą pseudoszarotek i drewnianych niby-świerczków z Matką Boską pośrodku smak wczasowiczów! A problem tańca, sprawa organizacji wzorowych zespołów tań-

a ludowego, jak zespół Moisiejewa. Właściwa płyta gramofonowa. Tani i do-
ry mebel... Można by niejedno jeszcze wyliczyć.

Tylko o te zaniedbania się upominam, które ze stanowiska masowej recepcji
ztuki posiadają doniosłość równie pierwszorzędną, jak dobra piosenka, jak
rafny film. Bo z nich głównie buduje się kultura wewnętrzna i artystyczna
dbiorcy ludowego, głównego przedmiotu i troski wszystkich planów i dyskusji.

IV

Na zakończenie porozmawiajmy wprost o zeszycie obecnym. Wachlarz
prawozdań jest szerszy aniżeli w ubiegłym roku. Brakuje tylko Białegostoku
— przez przypadek — Wrocławia. Mimo to wachlarz nie jest całkowicie
adowalający. Dlatego lepiej powiedzieć szczerze, jakie były zamiary i gdzie
e zamiary się nie powiodły.

Zamiarem było mianowicie, ażeby trzy główne ośrodki przestającego już
stnieć w odgrywanej dotąd roli trójkąta Warszawa—Kraków—Łódź posiadały
aki układ i taką ilość sprawozdań, jaką udało się zmontować jedynie dla
Krakowa. Nie powiodło się. Pozorne upośledzenie innych ośrodków jest czę-
tą w pracy redaktorskiej porażką, jaką tym razem, w celach obronnych, wy-
łobywamy na jaw.

Zamiarem dalej było, ażeby dać przekrój życia kulturalnego pewnych typo-
wych środowisk. Wsi z dobrze działającym domem ludowym, miasta powiato-
wego na ziemiach dawnych a odzyskanych, miasta robotniczo-fabrycznego, ta-
kiego wreszcie miasta trudnego do zaklasyfikowania, jak np. Kalisz, Płock, San-
domierz, — miasta z tradycjami kulturalnymi. I ta sprawa pozostała w sferze
zamiarów. Może na rok przyszły...

Zamiarem ponadto było, ażeby wszystkie sprawozdania napisane zostały
równie przejrzyście, wyczerpująco i jasno, jak — poszukajcie sami; redakto-
rowi nie wypada klasyfikować. Ale do lektury wszystkich bez wyjątku zapro-
sić wypada, co też niniejszym czyni.

TEATRY STOŁECZNE

Zacznijmy niejako od końca.

Teatr warszawski bezpośrednio po wyzwoleniu, w tragicznych warunkach zniszczonego miasta, miał przed sobą przede wszystkim jeden cel: powrót do życia. Ten cel okazał się niewystarczający. Stołeczność Warszawy rychło obudziła nie mniejsze niż w kręgu społeczno-politycznym ambicje kulturalne przewodzenia i prowadzenia.

Ambicje te nie od razu mogły być zaspokojone: przy całym zdumiewającym, rekordowym tempie odbudowywania Warszawy wskrzeszenie z martwych milionowego miasta nie mogło się stać zadaniem na rok czy na pięć lat. Toteż jakkolwiek w Warszawie położono na odbudowę teatrów nacisk większy niż na odbudowę jakiejkolwiek innej dziedziny życia artystycznego — i jakkolwiek Warszawa stała się światową osobliwością, miastem-fenomenem, w którym liczba czynnych teatrów przewyższa liczbę kinoteatrów — życie teatralne potykało się o tyle przeszkód, napotykało tyle braków, że ilości nie odpowiadała jakość, i czołowe zespoły artystyczne oraz przodujący twórcy teatralni rozmieścili się poza Warszawą, w Łodzi, Krakowie, Katowicach, czy nawet w Toruniu lub Gdyni.

Ale z roku na rok ta sytuacja — niewątpliwie nienormalna, niewątpliwie niekorzystna — ulegała przeobrażeniu. Z roku na rok Warszawa teatralna porastała w nowe piórka, mnożyła ilość swoich teatrów i zwiększała, wzmacniała kadry czynnych ludzi teatru.

Nie trzeba też być prorokiem, by przewidywać, że w sezonie 1949/50 teatry warszawskie zarówno ilościowo jak jakościowo wysuną się na miejsce przodujące w Polsce. Zapowiadają to następujące wydarzenia: otwarcie Teatru Narodowego pod dyr. W. Krasnowieckiego, dyrektura Leona Schillera w Teatrze Polskim, Erwin Axer na czele b. Teatru Klasycznego, przekształconego w Państwowy Teatr Współczesny. Skupianie najwybitniejszych aktorskich i reżyserskich sił w Warszawie przyjmują zwolennicy decentralizacji kulturalnej już dziś niechętnie i grymasząc; orzec jednak wypada, że jest to zjawisko naturalne, które stolicy politycznej nie może nie identyfikować ze stolicą kulturalną.

Rok teatralny 1948/49 miał być niejako przygotowaniem do tych spodziewanych teatralnych osiągnięć w Warszawie. Czy wysunął już teatry warszawskie na miejsce przodujące? Nawet największy entuzjasta eklektycznych sukcesów Państwowego Teatru Polskiego pod dyr. Arnolda Szyfmana, czy pracowitości Miejskich Teatrów Dramatycznych, nawet najbardziej zapalony zwolennik poczynań Teatru Rozmaitości czy Teatru Klasycznego nie może twierdzić, że sezon zakończył się bilansem dodatnim. Jak w latach ubiegłych, tak i w tym roku krytyk warszawski wyjeżdżać jeszcze musiał po najciekawsze wrażenia teatralne do teatrów rozmieszczonych — poza Warszawą. Właściwie tylko parę przedstawień osiągnęło w stolicy taki poziom artystyczny, jaki wytrzymać może porównanie z ogólnopolską czołową klasą przedstawień teatralnych. Tym silniejsze i bardziej rozkołysane są nadzieje Warszawy na zmiany, które wniosą przybysze z Łodzi i z Katowic.

Analizę roku teatralnego 1948/49 przeprowadzić jednak należy przede wszystkim pod kątem widzenia uspołecznionego repertuaru i jego oddziaływania na współ-

czesnego starego i nowego widza. A pod tym — najbardziej zasadniczym — względem należy zanotować znaczną poprawę w stosunku do lat dawniejszych. Uderzenia na eklektyzm, na elitaryzm, na schlebianie gustom mieszczańskim, na niewspółczesność teatru i niewspółmierność jego treści z treścią życia narodu, uderzenia na ukrytą reakcyjność, a w każdym razie na notoryczne opóźnianie się i opieszałość — rok temu tak jeszcze mocne i uzasadnione — nie mogły się już powtarzać w nasileniu znanym z lat ubiegłych. Repertuar teatrów warszawskich (nie tylko zresztą warszawskich) w znacznej mierze wyprostował się, uaktywnił społecznie, oderwał od rodzimego personalizmu, obcego neobulwaryzmu i ciągot ku egzystencjalizmowi, otwarł natomiast szeroko wrota teatrowi ZSRR i postępowemu teatrowi USA czy Zachodniej Europy. Dając zaś pierwszeństwo problematyce społecznej przed wszelkiego autoramentu i stopnia nasilenia sztuką dla sztuki podkreślił, że wraz z całą sztuką polską pragnie torami realizmu kroczyć do realizmu socjalistycznego.

To nie znaczy, że już wszystko od strony kierownictwa literackiego było dobre i że koła repertuaru toczyły się bez zgrzytów, po drodze gładkiej jak stół. Przeciwnie, nie brakowało jeszcze zahamowań i prób opóźniania nieuchronnego procesu, nie brakowało jeszcze falistości, a nawet zygzakowatości ogólnej linii repertuaru. Jeden przykład: wydarzenie historyczne tej miary, co Kongres Jedności Klasy Robotniczej powitała teatralna Warszawa — poza przygotowanymi *ad hoc* przedstawieniami teatrów ochotniczych typu świetlicowego — jakimże jeszcze repertuarem? Mieszczańskimi komediami Perzyńskiego i Bałuckiego, *Zemstą*, rewią *Najpiękniejsze Polki* i współczesną komedią francuską o tematyce wielkomieszczańskiej, *Archipelag Lenoir*. A w odwodzie dobiegała właśnie pół setki przedstawień, przed nabitą do ostatniego miejsca widownią Teatru Klasycznego, *Kobieta we mgle*, afirmacja światopoglądu mieszczańskiego tym szkodliwsza, że mimowolna. Pisała wówczas *Trybuna Ludu* piórem Romana Szydłowskiego: „Nie ma w tej chwili w Warszawie przedstawienia, które by można naprawdę polecić jako wartościowe społecznie i artystycznie". I honor teatralnej Warszawy ratowały zespoły wypożyczone: *Krakowiacy i Górale* w schillerowskiej interpretacji Państwowego Teatru Wojska Polskiego z Łodzi, *Jegor Bułyczow i inni* w reżyserii Krasnowieckiego, sprowadzone z Państwowego Teatru Śląskiego z Katowic. Później nastąpił zwrot, optymiści dopowiedzieli: radykalny. Tym bardziej, gwoli przestrogi, nie należy zapominać o przebytym stadium depresji.

Bardziej szczegółowy przegląd teatralnego sezonu rozpocznijmy od Teatru Polskiego, który entuzjaści już w ub. sezonie nazywali (na wyrost) pierwszą sceną polską. Sezon 1948/49 rozpoczął się w Warszawie właśnie jubileuszem 35-lecia Teatru Polskiego i 40-lecia pracy dla sceny polskiej Arnolda Szyfmana. Jakkolwiek ocenialibyśmy w całokształcie naszego dorobku teatralnego działalność Teatru Polskiego i jego rzutkiego, rządnego dyrektora — ów eklektyzm szyfmanowski i pewną powierzchowność artystycznych koncepcji, które tak często jubilatowi wytykano — i jakikolwiek musimy dziś wydać sąd o mieszczańskich z ducha i formy treściach tej placówki, nie wolno zapominać, że jej pojawienie się na horyzoncie Warszawy teatralnej 1913 r. było równoznaczne z pojawieniem się teatru artystycznego pośród ogródków i baletów teatrów rządowych i że z jego sceny przemawiali w latach przedwojennych najświetniejsi ludzie teatru. A chociaż w dziejach Teatru Polskiego nie brak kart wstydliwych, dyktowanych potrzebami komercjalnymi, i chociaż miast ducha ojca *Hamleta* straszyła w nim nieraz *Kobieta, która zabiła* i wybuchała *Awantura o Jolantę*, autorstwa życzliwie przez pewne koła przyjmowanego hitlerowskiego scenopisa — nie wolno zapominać, że z Teatru Polskiego przemówił ów „polski teatr monumentalny", którego realizację głosi i który nadal krzewić pragnie Leon Schiller, i że odbywały się tu przedstawienia będące jednocześnie etapami w dziejach polskiego teatru w ogóle i do dzisiaj jego czołowymi osiągnięciami.

Na jubileuszowe przedstawienie wybrał Teatr Polski *Fantazego*, a forma, w jakiej

pokazał ironiczną komedię o romantycznych załganiach, charakteryzuje zarówno ubiegły, jak w ogóle wszystkie powojenne jego lata. Akademicki styl gry aktorskiej powiązał się tu z bogactwem wystawy i pieczołowitą, dbałą o drobiazgi, ale chłodną i celebrującą reżyserią. Podobnym stylem odznaczało się wcześniejsze przedstawienie *Lilli Wenedy* i *Cyda*, czy późniejszy *Pan Jowialski* z plejadą depcących sobie po piętach gwiazd (Solski, Zelwerowicz, Ćwiklińska i in., w reżyserii i pośród dekoracyj Frycza). Z realistycznego drzewa w ogrodzie Pustakówki zrywa i zjada Ludmir prawdziwe jabłko, inne są już jednak makietą. W *Fantazym* wielką kreacją aktorską zabłysła Barszczewska — chyba najlepsza Dyanna sceny polskiej — milcząca przeważnie jak Dyanna, rzadko i jakby niechętnie pokazywana w teatrze.

Po *Fantazym* wystawił Teatr Polski jeszcze tylko dwie sztuki. Jedna z nich — *Wrogowie* Gorkiego — należała do najlepszych w sezonie wieczorów teatralnych. Przede wszystkim szczęśliwy był sam wybór sztuki. *Wrogowie* należą do wczesnych dramatów Gorkiego, ale otwierają poczet jego dzieł upolitycznionych i porywających precyzją społecznego myślenia. Będące tematem *Wrogów* zdemaskowanie dwulicowości i reakcyjnej roli liberalizmu nie straciło do dzisiaj swej aktualności, raczej zyskało jej o tyle więcej, o ile oportunizm i zdrada interesów klasy robotniczej są wyraźniejsze i obrzydliwsze ze strony prawicowych socjaldemokratów niż ze strony lewicowych, obłudnie mieszczańskich liberałów z 1905 r. Jako reżyser *Wrogów* obrał Karol Borowski drogę interpretacji realistycznej i wycieniowania szczegółów. Porównanie jego spektaklu z ożywionymi podobną koncepcją reżyserską *Trzema siostrami* Czechowa w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego wypada — o ile chodzi o czystość i precyzję szczegółów i całość projekcji scenicznej — na korzyść przedstawienia krakowskiego; ale to nie znaczy, że przedstawienie warszawskie nie miało wycieniowań, lub że cechowały je potknięcia i omyłki. Mniej tu nadto raził optymistyczny, symbolizujący finał, ugrupowanie w żywy obraz aktorów dramatu, — jak to lubi czynić i Dąbrowski — pomiędzy *Trzema siostrami* a *Wrogami* jest bowiem różnica epoki i autorskiego widzenia większa, niż między Gorkim a odczuciem współczesnego widza: pomimo że sztukę Gorkiego dzieli od naszych czasów wielki przełom rewolucyjny i dwie wojny światowe, a Gorkiego od Czechowa tylko pewna ilość lat w tej samej nie tylko epoce, ale właściwie w tym samym okresie historycznym. We *Wrogach* wyróżnił się Aleksander Dzwonkowski jako Zachar Bardin, z tak genialną wnikliwością pokazany przez Gorkiego liberał, postępowiec, Europejczyk, kosmopolita, obłudnymi frazesami o przyjaźni dla robotników maskujący swe zdecydowanie wsteczne oblicze. Zelwerowicz w roli generała Pieczeniegowa był w tychże *Wrogach* nie tak rzadkim przykładem zastosowania przez aktora zdecydowanie fałszywej koncepcji gry. Z okrutnego i błaznującego stupajki zrobił Zelwerowicz poczciwego emeryta, budzącego śmiech i nieledwie sympatię. Podobnego rodzaju omyłkę pół roku później popełnił Łapiński, grając Falstaffa w *Wesołych kumoszkach z Windsoru:* nie był rycerzem ani z oberży „Pod łbem odyńca", ani z oberży „Pod podwiązką", lecz raczej Walerym Wątróbką, ściganym z powodzeniem przez żonę Gienię.

W przeciwieństwie do *Wrogów* była druga premiera Teatru Polskiego dotkliwą i trudną do odrobienia porażką teatralną. Wystawienie *Zakonu Krzyżowego*, wybitnie nieudanej sztuki L. H. Morstina, ciężko zaważyło na bilansie Teatru Polskiego swoją ideową i artystyczną omyłką. Ujrzeliśmy barwne z pozoru malowidło, poplątane wątki publicznej i prywatnej natury, Jagiełłę, Skirgiełłę, Ryngałłę i rozpustnych hitlerowców przebranych za Krzyżaków; nadto Witolda, Sieciecha, Konrada Wallenroda i tuzin innych postaci, znanych z historii i z Sienkiewicza. W całości kołomąt historyczny, bigos i sałatka, rażące uproszczenia, jaskrawe zależności i zapożyczenia, nacjonalizm i irrealizm — widowisko żenujące, skrytykowane przez wszystkich recenzentów, tym przykrzejsze, że wystawione pomysłowo (reż. Warnecki) i z nakładem dużych środków technicznych („autentyczny" pożar zamku, płonące krokwie, przerzucające się z podłogi na strop płomienie itd.), a przez aktorów

grane z rozmachem i temperamentem (przede wszystkim Nina Andrycz).

Jako przybudówkę Teatru Polskiego i kameralne uzupełnienie jego splendorów i oficjalności otwarł dyr. Szyfman w ciągu sezonu Teatr Kameralny. Do końca sezonu dał w nim trzy premiery: *Wyspę pokoju*, znaną komedię poległego pod Sewastopolem Eugeniusza Pietrowa, jedną z najkapitalniej udramatyzowanych satyr politycznych, jakie zna literatura współczesna (w reż. Szletyńskiego); *Krzyk jarzębiny* Kubackiego, najciekawszą prapremierę polską ubiegłego sezonu, i *Wiosnę w Norwegii*, przeróbkę Anatola Sterna z powieści Stuarta Engstranda.

O ile nad *Wiosną w Norwegii* — jaskrawym melodramatem, usiłującym krzykiem i hukiem wystrzałów zastąpić pustkę wewnętrzną — wolno przejść do porządku, o tyle niesposób — pod pretekstem, że omówiono już ten utwór w *Twórczości* — prześliznąć się nad *Krzykiem jarzębiny*. Przeciwnie, godzi się jeszcze raz stwierdzić, że dualizm pracy Kubackiego nie zemścił się na jego dramatycznym debiucie i nie utrudnił, lub niewiele utrudnił start artystyczny. Wprawdzie para miłosna Laura i Ludwik wymknęła się autorowi i poczęła żyć autonomicznym życiem modernizujących werbalnie romantyków, upojonych pięknostkami języka o chwilami nieco pustym brzmieniu — ale tło sprawy Szpicnagla znalazło ostre podmalowanie społeczne, a fantazje romantyczno-rewolucyjne bohatera — mocne, wbrew zdaniu niektórych krytyków, osadzenie w rzeczywistości historycznej. Krzyk jarzębiny nie unosił się ze sceny, mimo wprowadzenia osób antycypujących rabację i żakerię, i kula samobójczego strzału nie przestraszyła nerwowych widzów; ale analiza historyczno-społeczna ziemiańsko-dworskiej oazy arcypolskości w dobie przedpowstaniowej przeprowadzona została w sposób dotkliwy i dosadny. Nigdy jeszcze ze sceny polskiej nie przemówił tak wyraźnie rewizjonizm w stosunku do szlachty epoki romantycznej, jak z realistycznych obrazów stosunku marszałka Rdułtowskiego do władzy zaborczej świeckiej i duchownej, do oficjalistów, do chłopskich poddanych, do faktora-Żyda. Również zasadniczy problem dramatu — ukazanie skazanego na nieuchronną katastrofę samotnictwa inteligenckiej myśli rewolucyjnej, nie umiejącej ani trafić do amorficznego, w tym inteligenckim rozumieniu, ludu, ani mobilizować jego świadomości — postawił Kubacki wnikliwie i jasno.

Z Teatrem Polskim rywalizuje „Placówka", ekspozytura Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, powtarzająca częściowo łódzki repertuar; teatr mniej uprzywilejowany aktorsko, ale najwięcej dbały o wartości repertuarowe. „Placówka" umiała pokazać Warszawie nieudane przedstawienie nie wiadomo po co wznowionej sztuki *Zięć pana Poirier* Augiera i Sandeau (śliska apologia kramarstwa i dorobkiewiczostwa) — ale umiała też wystąpić z należącymi do najciekawszych przedstawień omawianego okresu *Krwawymi godami* Federico Lorca i schillerowskimi *Igraszkami z diabłem* Drdy.

Odsyłając czytelnika do uwag, które o *Krwawych godach* napisał w *Twórczości* K. Puzyna, pragnę dorzucić do zawartej w nich analizy tylko zdanie o kaprysie przeznaczenia, rządzącym nie tylko twórczością, lecz i życiem Lorki: ten pisarz, południowy Hiszpan z pochodzenia i tradycji, był Janem Chrzcicielem Ludowej Hiszpanii, dającym głowę w imię tych praw i prawd, które kiedyś zapanują i w Hiszpanii. Namiętny, okrutny, romantyczny teatr Lorki jest teatrem Hiszpanii na przełomie epok, Hiszpanii, która dożyła ze swoim feudalizmem czasów faszyzmu; te właśnie sprzeczności i skrzyżowania wydały teatr Lorki, poetycki, ale również pełen sprzeczności, które uporządkować tym trudniej niehiszpańskiemu reżyserowi, niehiszpańskim aktorom. W sprzecznościach tych zgubił właściwą ścieżkę również reżyser Józef Wyszomirski.

Pokazała następnie „Placówka" *Synów* Artura Millera w reżyserii Ordyńskiego, zbędny na scenie polskiej pseudo-rewolucyjny produkt amerykański, który swą bojowość i tyrady antykapitalistyczne dziwnie upodabnia do faszystowskich frazesów „walki z kapitalizmem". *Synowie* to więcej melodramat niż dramat, więcej przejaw nacjonalizmu niż patriotyzmu, czuje się fałsz i powierzchowność w ich mętnych, symbolicznych wybiegach. Nie twierdzę, że mistycyzm *Synów* jest świa-

domym rozbrajaniem i odwracaniem uwagi od problemów zasadniczych, ale w każdym razie zastanowić powinien surowy osąd, jaki w Związku Radzieckim dotknął Altmana m. i. właśnie za nieopatrzne, kosmopolityczne i czołobitne wychwalanie *Synów*.

Następną premierą „Placówki" był *Pies ogrodnika*, drugi po *Owczym Źródle* wieczór teatralny Lope de Vegi na współczesnej scenie polskiej. Przedstawienie to było dużym sukcesem młodych sił „Placówki". Jego analizę, daną w *Twórczości* przez Puzynę, należy uzupełnić przynajmniej pokazaniem przyczyny współczesnego powodzenia *Psa*: ta krwista i pozornie wymuskana, pełna wykwintu i mariwodażów komedia jest w istocie wyrazicielką plebejskiego nurtu w twórczości dramatycznej przedburżuazyjnej epoki. Awans społeczny już tu uzależniony jest od własnej zapobiegliwości, nie od metryki.

Co do *Igraszek z diabłem* Drdy — czyt. uwagi Puzyny. Pono Drda nie bardzo był zadowolony z operacyj, jakie Schiller przeprowadził na jego sztuce. Jeśli to prawda — autor w sporze z reżyserem nie miał racji. Podkreślenie elementów satyryczno-społecznych i przesunięcie akcentów wyszło *Igraszkom* tylko na dobre. Zarówno ujarmarcznienie, jak, po przeciwnej stronie myśli Drdy, pogłębienie treści społecznej *Igraszek* stworzyło brawurowe przedstawienie, przebiegające z maestrią gamę nastrojów od drwiny i groteski do niefałszowanej grozy.

Zamknęła „Placówka" swój sezon wspomnianymi już *Wesołymi kumoszkami z Windsoru* w reżyserii Borowskiego, z doskonałą renesansową Macherską jako Panią Chybką. Przy okazji zasłużone pochwały zebrała Krystyna Berwińska-Gogolewska za nowy przekład *Kumoszek*, dalszą cegiełkę do przyszłego wydania dzieł Szekspira, które oby zastąpiło nieczytelne i niesceniczne przekłady dawniejsze.

Teatr Rozmaitości zaczął także od wznowienia, a mianowicie *Żabusi* Zapolskiej w ujęciu groteskowym, farsowym, nieledwie kabaretowym. Środkami tymi wydobył Damięcki wiele naturalnego i wiele sztucznego komizmu z nierównej, po mieszczańsku filozofującej sztuki, ale zamazał rysunek psychologiczny postaci tam, gdzie rozrywa on szranki epoki. Potem nastąpił Molier (*Szelmowskie sztuczki Scapina*, bez dobrego Scapina, za to z doskonałym Gerontem - Surową), Fredro (*Zemsta* z Leszczyńskim - Cześnikiem), Perzyński (*Lekkomyślna siotra* z Ireną Eichlerówną, która po latach emigracyjnej tułaczki nie odnalazła jeszcze swego wielkiego *esprit* scenicznego), no i kompromitujące niepowodzenie z *Bajką* Swietłowa, sztuką poetycką i romantyczną, wymogami inscenizacyjnymi niewątpliwie przekraczającą obiektywne możliwości teatru Damięckiego, ale równie niewątpliwie zasługująca na bardziej troskliwą i życzliwą opiekę, niż jej dały „Rozmaitości". W zwulgaryzowanym grą i tłem dekoracyjnym spektaklu zatracił się subtelny czar kapryśnego utworu Swietłowa, pozostały żałosne szczątki fabuły, odarte z wdzięku i jakichkolwiek cech prawdopodobieństwa, pozostała słaba gra źle obsadzonych aktorów. Sztuka szybko zeszła z afisza — nie z winy Swietłowa. (W Katowicach Krasnowiecki też wystawił *Bajkę* nie bez licznych uchybień poecie i jego dziełu, ale jednak było to przedstawienie poprawne).

Dopiero u schyłku sezonu zrehabilitowały się „Rozmaitości" jedną z najciekawszych premier polskich w ubiegłym sezonie, wznowieniem rzadko grywanej *Śmierci Tariełkina* Suchowo-Kobylina, persyflażu dramatycznego z połowy ubiegłego wieku, w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego i z Woszczerowiczem jako Tariełkinem-Kopyłowem i Surową jako policjantem Rasplujewem. Żywa dyskusja, jaka rozwinęła się wokół *Tariełkina*, ujawniła daleko idącą rozbieżność oceny reżyserskiej pracy Korzeniewskiego. Sądy wahały się pomiędzy przypisaniem Korzeniewskiemu świadomie stosowanego odrealnienia i ugroteskowienia sztuki — a przeciwnie, ścisłego i wiernego trzymania się realiów miejsca i czasu. Ranga samego utworu jest bardzo wysoka, Gogolowska, zwężenie tematu satyry w stosunku do *Rewizora* zastępuje napięciem pasji oskarżycielskiej i bardziej — w porównaniu z techniką Gogola — nowoczesnymi środkami artystycznego wyrazu.

Zestawiali ci i owi Teatr Rozmaitości z Miejskim Teatrem Klasycznym. Nazywał się on tak chyba przez ironię! Po

miernym sukcesie *Rozdroża miłości* Zawieyskiego (z niewłaściwie obsadzonymi rolami i wadliwą reżyserią) wystawił bowiem ten teatr kolejno: *Seans* Noela Cowarda, ową inteligentną kpinę ze spirytyzmu na pograniczu kpin z wiary w życie pozaziemskie (z Ireną Kwiatkowską w wybornej roli zwariowanej mediumistki); *Kobietę we mgle* Michała Rusinka (o której niżej) i *Szklankę wody*, pleśniejącą komedię sytuacyjną Scribe'a (w dodatku źle zagraną i źle wyreżyserowaną).

Co do *Kobiety we mgle* — narobiła ona wiele hałasu i stała się celem ostrych ataków recenzenckich. Uznano ją bowiem za klasyczny — nareszcie coś klasycznego w Teatrze Klasycznym! — przykład nieporozumień pisarza o najlepszej woli z niezrozumiałą dla niego rzeczywistością. Autor usiłował bronić swoich pozycji na zjeździe dramaturgów w Oborach, ale argumenty, które wytaczał, nie wydawały się przekonywające. Pozostańmy więc przy ocenie wypowiadanej wówczas, gdy *Kobieta we mgle* była grana w Warszawie: że nie z mgłą mamy tu do czynienia, lecz z oparami kadzidła. Pesymistycznym lękom i relatywizmom teatru mieszczan zbuntowanych i bohemicznych przeciwstawił Rusinek krzepki i tromtadracki hurra-optymizm drobnomieszczańskich oportunistów, sprzeczny z racjonalnie uzasadnionym socjalistycznym optymizmem. Ignacy Fik niegdyś, przed wojną, zaliczał Rusinka do pisarzy dydaktycznych, głoszących, że „ci co na dole mają zawsze szanse znalezienia się na górze", byle afirmowali zastaną rzeczywistość. Dla *Kobiety we mgle* charakterystyczny jest optymizm bez pokrycia, poczucie nienaruszalności pewnych świętych praw i ludzi. Burmistrz przedwojenny był burmistrzem za okupacji i burmistrzuje nadal, z dulską połowicą u boku. Rzecz charakterystyczna, że taki mimowolny hołd dla rzekomej niezniszczalności mieszczaństwa dał się również zauważyć w *Komedii* Wydrzyńskiego, granej w Katowicach. Świadoma apologia? Skądże! Raczej niesłuszna, afirmująco czy negatywnie, wiara w moc kanarków Majakowskiego, stanowczo przeceniająca tę moc!

Kobieta we mgle miała ogromne powodzenie. Ten szczegół trzeba jeszcze raz podkreślić, ponieważ rzuca snop światła na upodobania widowni i udowadnia, że nie zawsze nowy, zorganizowany widz umie się oprzeć naciskowi starego widza. Z tego wniosek, że ponieważ infiltracja drobnomieszczańskich gustów jest zgubna dla przyszłości żywego teatru, należy wszelkimi sposobami przerwać ją: nie tylko wychowywaniem, ale i oduczaniem i odzwyczajaniem przez odcięcie.

Z kolei MTD, czyli Miejskie Teatry Dramatyczne. Usiłowały one niedobory jakości zastępować ilością, co życzliwi podnosili jako mierzenie sił na zamiary, a nieżyczliwi ganili porównaniem o motyce i słońcu. To pewne, że wystawiane w MTD sztuki Shawa (*Candida* i *Szczygli zaułek*) traciły wiele ze swoich finezji, ekspresji, precyzji dialogu i akcji, że *Ciotunia* Fredry była — w skromnych technicznie i aktorsko warunkach zespołu — przykładem na zacytowaną ocenę zarówno ganiących, jak wyrozumiałych — że MTD „położyły" również Labiche'a (*Podróż pana Perrichon*, prująca się za każdym poruszeniem starzyzna) i że wręcz żenującym było wystawienie *Archipelagu Lenoir* Salacrou. To żadne usprawiedliwienie, że sztuka jest bardzo paryska i niezmiernie trudna do grania.

Jak wiadomo, Salacrou jest komunistą i daje swoim przekonaniom jawny wyraz. W *Archipelagu Lenoir* satyra na egzystencjalizm miała się włączyć w jeszcze jedną zjadliwą satyrę na mieszczaństwo. Lecz Salacrou jest z pochodzenia mieszczaninem, żyjącym na domiar w kraju, gdzie mieszczaństwo jeszcze ciągle dominuje. Stąd jego krytyka płynie jakby z wewnątrz i do wewnątrz burżuazyjnego świata. Wyspy Archipelagu Lenoir są podminowane. Ale Salacrou nie zakładał ani nie podpali lontów. W MTD niewiele pozostało z Salacrou. Wprawdzie teatr stołeczny wytrwał przy oryginalnym tekście sztuki i nie posunął się tak daleko, jak pewien teatr wojewódzki, który kazał zakończyć sztukę „zwycięstwem sprawiedliwości" (głowa rodu Lenoir idzie przykładnie do więzienia, jak przystało dla uspokojenia sumień drobnomieszczan), ale satyryczność komedii i jej podwójne dno ulotniły się i z warszawskiego przedstawienia. Mechanizm ostrej ironii intelektualnych igraszek, funkcjonujący tu precyzyjnie jak szwaj-

carski zegarek, zamienił się w kupę żelaziwa; zdawkowa reżyseria nielitościwie gubiła puenty i momenty, a cienkie wolty i riposty subtelnego dialogu grubiały i traciły smak (niektóre zgubił też ołówek reżysera Kochanowicza); gra aktorów raziła prymitywizmem i uproszczeniami.

Lepiej udawało się MTD wówczas, gdy podejmowały zadania leżące w strefie ich możliwości, gdy grały takie utwory jak Williamsa *Zieleni się zboże* (problematyka i złote serce dickensowskie u współczesnego autora, filantropia *à la* Żeromski jako skuteczny sposób na krzywdy klasowe, bardzo dobra gra Ładosiówny), — lub gdy odgrzewały dawne, wypróbowane dania. A więc: starą ale jarą farsę Ruszkowskiego *Wesele Fonsia* (Fonsia grał dobrze Sadowy, Mrozika bardzo dobrze Borowy, idący po jaraczowskiej linii ukazania w farsowym typku żałosnego, udręczonego szarego człowieka); *Szczęście Frania* (w reżyserii Kochanowicza, z Borowym w roli tytułowej) i wreszcie *Dom kobiet* Nałkowskiej, tę wartościową sztukę z klimatu Polski mieszczańskiej, tak osobliwą i przebrzmiałą w klimacie Polski Ludowej (reż. Borowskiego), ale interesującą jako dokument epoki.

Duże ożywienie wywołała również w MTD sztuka Jerzego Pomianowskiego i tajemniczej Małgorzaty Wolin *Faryzeusze i grzesznik, czyli Dama z winogronem*. Pod barokowym tytułem ukryli tu autorzy współczesną tematykę społeczną, spod nierówności i potknięć debiutu odsłonili złoża rzetelnego talentu. Chcieli napisać komedię polityczną, nieledwie arystofanesowską, i połączyć ambicje realistyczne z deformacją groteski. Przegrali, ale w formie pozwalającej im wróżyć niejeden sukces w teatrze polskim; tyle w niej zmysłu scenicznego, umiejętności budowania dialogu i sytuacyj, no i ostrości spojrzenia społecznego. Inna rzecz, że niefortunny przez swe nie do pokonania trudności temat fabularny komedii — usiłujący na tle znanej sprawy genialnego fałszerza obrazów van Meegerena ukazać mechanizm kapitalistycznego świata i bunt cygana artystycznego o duszy mieszczańskiej, przerzucony w problematykę przejścia tego twórcy na pozycje proletariackie — stworzył jedynie groteskę sceniczną, naginaną do wymogów socjalistycznego realizmu. W tym błędzie koncepcji tkwiła główna przyczyna cierpkich o *Faryzeuszach i grzeszniku* uwag krytyki.

Pozostają do wzmiankowania — dla całości obrazu — teatry, by tak rzec, marginesowe, od poświęconych wyłącznie rozrywce dorosłych do przeznaczonych dla rozrywki dzieci. Teatrów tych i teatrzyków niemało jest w Warszawie. Teatr „Syrena", teoretycznie teatr satyry politycznej, rywalizował w układaniu programów z Teatrem Nowym, przeznaczonym do grywania przeszłowiecznych fars i komedii muzycznych lub umuzycznionych; a ten znowu z Teatrem Letnim, występującym też jako Ludowy Teatr Muzyczny, mający grywać popularne wodewile. Jak to wyglądało w praktyce, zilustruje wykaz granych w tych teatrach sztuk: w „Syrenie" zamiast ciętej satyry politycznej święciły, jak się to mówi, triumfy grubo ciosane krotochwile Gozdawy i Stępnia (*Moja żona Penelopa*, *Przeminęło z herbem*), Teatr Letni rozpoczął sezon popularną ongiś operetką *Nitouche*, a w Teatrze Nowym zagrano operetkę Straussa *Zemsta nietoperza*. Później sytuacja nieco się poprawiła. Teatr Letni wznowił starą feudalną komedioopere Kamieńskiego *Skalmierzanki* i stare widowisko regionalne według opracowań ks. Skierkowskiego *Wesele na Kurpiach*; zagrał też pewien wodewil rosyjski, zlokalizowany na widowisko p. n. *Dorożką po Warszawie* (popisowy numer Mrozińskiego). Lecz „Syrena" pozostała niepoprawna, a Teatr Nowy nie miał też do końca szczęśliwej passy. Bo oto jaki był jego plon: *Porwanie Sabinek* Schönthana, w którym świetna rola Józefa Węgrzyna jako dyrektora prowincjonalnego teatrzyku *vom anno dazumal* nie okupiła błahości sztuki i pewnej szarości zbędnego spektaklu; niezbyt udane (mimo pewnych zręcznych chwytów Perzanowskiej i dowcipnych kostiumów J. M. Szancera) wznowienie *Domu otwartego* Bałuckiego w skromnej tym razem adaptacji Tuwima; różne zastrzeżenia wywołująca *Zemsta nietoperza*, wspominająca z łezką rozczulenia i westchnieniem miłe czasy Franciszka Józefa.

Właściwie jedno tylko przedstawienie w Teatrze Nowym zasługuje na uznanie i uzasadnienie słowa „nowy" w nazwie

teatru: sztuki radzieckich autorów K. Isajewa i A. Galicza *Tu mówi Tajmyr*, wybornie zagranej, wesołej farsy, farsy radzieckiej, a więc mocno osadzonej w rzeczywistości społecznej i spełniającej — bez uszczuplenia prawa do śmiechu (i to serdecznego śmiechu) — rolę społecznie pozytywną. Ta farsa w Teatrze Nowym, a z drugiej strony bezpretensjonalna sztuka kryminalna L. Rachmanowa i E. Ryssa *Okno w lesie*, zagrana w Miejskich Teatrach Dramatycznych, wskazują polskiemu scenopisarzowi, w jaki sposób można korzystnie i pożytecznie kształtować lekki repertuar, nie schodząc na pozycje tzw. wygłupiania się. Sukces wynika z pozamieszczańskości takich utworów. Znajdujemy się tu naprawdę w nowym świecie, co nie znaczy, by świat ten był namaszczony pryncypialnie i mało wesoły. Poprzez śmiech i komiczne perypetie bohaterów utworu widzimy jednak wspaniałą solidarność radzieckiego społeczeństwa i jego socjalistyczną młodość, energię tworzenia i budowania. Śmiejąc się na komediach burżuazyjnych wyczuwamy zmierzch pokazywanego, koślawego świata. Nasz śmiech na przedstawieniu *Tajmyru* jest śmiechem pełnym zazdrości.

Spektakle tak w Teatrze Nowym, jak i w „Syrenie" i w Teatrze Letnim idą kompletami po parę miesięcy: dowód, że ich rola nie może być lekceważona. Nie należy też lekceważyć takiego dzielnicowego teatrzyku jak „Wróbelek warszawski", który ćwierka skeczami i monologami i pląsa balecikiem w sposób mało odpowiedzialny i przed krytykami zakonspirowany. Z przypadkowo ujrzanego jednego programu wnoszę, że „Wróbelek" gra i śpiewa bez wdzięku, na fałszywą nutę. Ale Praga — to jak osobne prowincjonalne miasto: czasem bliżej z Warszawy do Olsztyna, niż na Pragę.

Teatry dla dzieci i młodzieży. Wyliczam: „Nasz Teatr", Teatr Lalki i Aktora „Guliwer", Teatr Lalek „Niebieskie Migdały". Oba teatry kukiełkowe nie wytrzymują porównania z teatrem kukiełkowym Jaremy: prymitywizm inwencji artystycznej łączy się w nich z ubóstwem środków technicznych. A szkoda, bo Warszawę powinnoby stać na dobry — jeden — teatr marionetkowy, obliczony zresztą nie tylko na dzieci, lecz i na dorosłych. „Nasz Teatr" miał być w założeniu teatrem mówionym, a jest dziesiątą wodą po rapsodycznym kisielu, ubogim w recytatorów, pozbawionym reżyserii. Po raz drugi: szkoda, bo Warszawę... itd.

Najważniejszą spośród tych teatrów pogranicznych pozycją jest niewątpliwie „Teatr Dzieci Warszawy". Sztuki w nim grane są opracowywane starannie i z całym aparatem (chwilami nawet zbyt natrętnie dającym znać o sobie) naukowo-pedagogicznym, rozpatrywane z punktu widzenia psychologii dziecka i podług innych skomplikowanych testów. Wykonanie nie sięga jeszcze poziomu krakowskiego Teatru Młodego Widza. Ale niewątpliwie z nim rywalizuje, poprawiając systematycznie swą formę. Choruje na brak dobrych tekstów. T. D. W. zagrał Marii Billiżanki *O Basi beksie*, prymitywną historyjkę dla małych dzieci, zagrał *Budujemy mosty* Pauszer-Klonowskiej dla dzieci starszych i zagrał *Opowieść o Chopinie*, „koncert-widowisko" Hanny Januszewskiej, przeznaczone nie wiadomo, czy dla starszych dzieci, czy dla dorastającej młodzieży.

Osobno należy wreszcie napomknąć (wstydliwie) o widowiskach składanych, owych akademiach „ku czci", które sporadycznie straszą w teatrze, a w ubiegłym sezonie rozmnożyły się epidemicznie, korzystając z inflacji rocznic i jubileuszów. Widzieliśmy więc mocno nieudane, a nawet żenujące widowiska w Państwowym Teatrze Polskim ku czci Mickiewicza i Słowackiego; akademia Puszkinowska była nie o wiele lepsza. Za szczyt złego smaku i mylnie pojętej roboty propagandowej uznał *vox populi* w tej dziedzinie monstrualne widowisko nawodne *Noc czterech wieszczów*, w którym pod wtór mdłej muzyki i pustych słów tańcowała na krypie obnażona pani (na szczęście rzecz działa się w lecie), wywijająca czerwonym szalem. Dowcip Szeląga ze *Szpilek* — „krypa szaleje w Warszawie" — najlepiej określił sytuację na odcinku akademij ku czci.

Tak przebiegało życie teatralne Warszawy w sezonie 1948/49. Ale jego obraz byłby niepełny, a przez to i fałszywy, gdybym pominął dwie jeszcze teatralne sprawy: gościnne występy zespołów za-

granicznych oraz zjazd dramaturgów w Oborach.

Trzy wielkie występy zespołów radzieckich poruszyły całą Warszawę i zyskały entuzjastyczne oceny krytyki i widzów. Były to: w jesieni występy Centralnego Radzieckiego Teatru Kukiełek Sergiusza Obrazcowa, na wiosnę występy Państwowego Moskiewskiego Teatru Dramatycznego Mikołaja Ochłopkowa, i w lecie występy baletu Państwowego Akademickiego Wielkiego Teatru ZSRR. Teatr Obrazcowa wystawił cztery pełnowieczorowe utwory (*Noc wigilijną* F. Speranskiego wg Gorkiego, *Lampę Aladyna* M. Gerneta, *Króla jelenia* Speranskiego wg Gozzi'ego i *Piękność nieopisaną* niestrudzonego Speranskiego wg motywów rosyjskich bajek ludowych). Rola Obrazcowa, wielkiego reformatora i czarodzieja teatru lalek, jest znana. Najlepiej obiektywną wartość teatru Obrazcowa ocenić mogła Warszawa, porównując z nim wyborny zresztą zespół Czechosłowackiego Teatru Marionetek znanego praskiego speca Józefa Skupy. „Divadelko Spejbl a Hurvinek" — o najwyższej sprawności mechanizacji — zawodzi jednak, gdy przychodzi porównać go z czarem i artyzmem Obrazcowa. Dodajmy: o zaczarowanych rękach i uczłowieczonych lalkach Obrazcowa można by nieskończenie, ale temat to zbyt obszerny i wyłamujący się z ram niniejszego przeglądu.

Występy teatru Ochłopkowa zostawiły po sobie taką ilość omówień — od pospiesznych recenzenckich notatek do długich, analitycznych studiów — zostały tak skrupulatnie i dokładnie opisane ze wszystkich stron, że nie widzę racji powracania ráz jeszcze do wyeksploatowanego tematu. Ochłopkow pokazał Warszawie sześć sztuk, od melodramatu (*Tania* Arbuzowa) i wodewilu (*Wiosna w Moskwie* Gusiewa), do reportażu scenicznego (*Wielkie dni* Wirty i *Młoda gwardia* wg powieści Fadiejewa), sztuki psychologicznej (*Sąd honorowy* Sztejna) i wznowienia komedii klasycznej (*Pies ogrodnika* Lope de Vegi). Gra aktorów rosyjskich olśniła Warszawę, chociaż i sama Warszawa nie skarży się na brak aktorskich gwiazd pierwszej wielkości. Sposoby i środki realizmu scenicznego, stosowane przez gości moskiewskich, obudziły ogromne zainteresowanie, w wielu wypadkach objaśniając praktycznie polskich ludzi teatru, jak przełamują się postulaty realizmu socjalistycznego we współczesnym teatrze radzieckim. Bardzo ożywione i rozmaite sądy wywołały, w oderwaniu od gry i reżyserii, sztuki radzieckich pisarzy. Ich uderzająca odrębność od dramatycznej sztuki zachodu i wzorów, podług których kształtuje się przeważnie polska twórczość dramatyczna, zaskoczyła i zdezorientowała wielu, i stąd pewne rozbieżności wypowiadanych sądów i opinii. Ogólnie przekonywał siłą polemiczną i propagandową *Sąd honorowy*, bohaterskim patosem *Młoda gwardia*, niesamowitym wprost talentem do ożywiania i przenoszenia w kształt sceniczny żywej, aktualnej historii *Wielkie dni*. Rolę Swierdlina jako Stalina uznano za kunszt aktorski na pograniczu prestidigitatorstwa. Nie darmo Wirta przerobił swą sztukę nie, jak się zwykle dzieje, z powieści na utwór dramatyczny lub ze sceny na ekran, lecz odwrotnie: ze scenariusza filmowego na utwór dramatyczny. Za najlepszy spektakl uznano *Psa ogrodnika* z Babanową jako hrabiną Belflor i Tołmazowem jako Tristanem. Z porównania, które nasuwać się musiało każdemu, kto był pod świeżym wrażeniem polskiego *Psa ogrodnika* w „Placówce" — zespół radziecki wychodzi zwycięsko; ale nie jest to zwycięstwo rażącej dysproporcji sił. Można mieć sporo zastrzeżeń w stosunku do subiektywnych wywodów Puzyny na temat obu przedstawień, trudno nie przyznać mu racji w przeprowadzeniu porównania na jednej w zasadzie płaszczyźnie.

Z innych teatralnych imprez zagranicznych należy wspomnieć o krótkiej gościnie Teatru Narodowego z Bratysławy, który wystąpił z widowiskiem folklorystycznym *Rok na wsi*, pracowicie zmontowanym przez Iwana Terena i realistycznie wyreżyserowanym przez Karela Zachara. Ponadto godzi się odnotować występy wewnętrznokrajowych zespołów w stolicy Polski. Tak więc, oprócz Teatru Wojska Polskiego z Łodzi i Teatru Śląskiego z Katowic, które dały w Warszawie przedstawienia w okresie Kongresu Jedności, widzieliśmy też w Warszawie parę kulturalnych występów Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego

z Wrocławia oraz gościnny występ Teatru im. Słowackiego z Krakowa. Ten ostatni pokazał Warszawie jedno z najbardziej artystycznych powojennych przedstawień w teatrze polskim: *Trzy siostry* Czechowa w reżyserii i tłumaczeniu Bronisława Dąbrowskiego.

I wreszcie zjazd dramaturgów, odbyty w podwarszawskich Oborach w czerwcu roku bieżącego. Byłoby sprawą daremną silić się streścić w paru zdaniach dyskusję przeprowadzoną na naradzie lub próbować wyliczyć wnioski, jakie nasunęła. Zagadnieniom tym poświęcony będzie osobny zeszyt *Teatru*. Ograniczę się do konkluzji: narada dramaturgów wykazała niezbyt obecnie pomyślny stan twórczości dramaturgicznej w Polsce i zanalizowała jego przyczyny. Zarazem narada w Oborach wymieniła konkretnie sporo faktów, które pozwalają wróżyć, że sytuacja w niedalekiej przyszłości ulegnię poprawie. Toteż zamykając obrady ocenił je Włodzimierz Sokorski nader pozytywnie, stwierdzając, że na drodze do uświadomienia sobie przez polskich ludzi teatru ich właściwych zadań artystycznych i społecznych na obecnym etapie historycznym zrobiono poważny krok naprzód. Nie ulega wątpliwości, że na skutek dwudniowego pobytu w Oborach żaden autor nie zacznie lepiej pisać, ani krótkowidz nie przeobrazi się w dalekowidza. Lecz nie umniejsza to wartości narady w Oborach, która mieści się w fakcie dokładnego zapoznania się ogółu postępowych pisarzy dramatycznych z oceną ich pracy i postulatami wysuwanymi pod ich adresem. Pisarze przekonali się również, jak wielką troską, uwagą i życzliwością darzy Państwo Ludowe ich twórczą pracę.

Przegląd ten piszę w dniach, gdy Warszawa teatralna przygotowuje się do nowego sezonu. Ma on być z wielu względów sezonem przełomowym, są na to liczne przesłanki. Górują zatem nastroje optymizmu. Za rok porównamy je z faktami.

Jan Alfred Szczepański

ŻYCIE LITERACKIE KRAKOWA

Czy istnieje w ogóle? Czy rozwija się w wymiarach upoważniających do opisu? Za takie pytania Kraków — nie od dziś udekorowany sławą polskich Aten — mógłby skazać powątpiewającego na dożywotnią banicję, gdyby nie to, że wątpliwość nie podważa pieczęci na słusznych opiniach o kulturze miasta, lecz dotyczy jedynie sprawdzalności i sprawozdawczej podatności tak zwanego „życia literackiego". I to nie tylko w Krakowie. Chodzi o zasadę: jakie procesy i zjawiska decydują o prawdziwości życia literackiego i o ile poddają się one kontroli i statystyce? Sprawa nasycenia danego środowiska literaturą przedstawia się bowiem inaczej niż w przypadkach, gdy pytanie odnosi się do jakiejkolwiek z pozostałych dyscyplin sztuki. W życiu teatralnym dość łatwo zorientuje nas porównanie rocznego planu repertuarowego z frekwencją na widowni. Podobnie ma się rzecz z życiem muzycznym. A nawet z plastyką. Natomiast *specificum* życia literackiego jest zgoła odmienne. Przypominam trafne na ten temat refleksje Kazimierza Wyki we wstępie do sprawozdań zeszłorocznych:

„W Bydgoszczy, Lublinie czy Sopocie jako wydarzenie kulturalne odnotowują sprawozdawcy każdy wieczór autorski przyjezdnego pisarza. Im miasto większe, tym bardziej ów ruch zdaje się zamierać — w sprawozdaniach również, które o odczytach i dyskusjach literackich Warszawy i Krakowa nawet nie wspominają w ogóle.— Charakterystyczne przesunięcie perspektywy! Przesunięcie, w którym zupełnie się zapomina, że właśnie w Łodzi czy Warszawie ruch literacki jest najżywszy chociaż najcichszy: bo tu się książki pisze, a wyjeżdżając w kraj fragmenty się czyta — i koniec".

Życie literackie dużego ośrodka jest istotnie utajone. Jego proces zasadniczy, powstawanie książek, odbywa się w ukryciu i odsłania dopiero w mniejszej lub większej retrospektywie — poprzez nowe okładki w witrynach księgarni. Tak więc o bieżącym, tworzącym się i narastającym życiu

literackim w jego treści dla kultury najważniejszej powinienby raportować raczej detektyw niż sprawozdawca.

Równie trudne do sprawozdawczego ujęcia są te warstwy życia literackiego, na które składają się dziesiątki imponderabilnych czynników, decydujących o atmosferze literackiej środowiska, o stopniu i natężeniu jego literackich czynności i zainteresowań. Spotkania pisarzy między sobą, spotkania pisarzy z czytelnikami, dyskusje i rozmowy w gabinetach redakcyjnych, w kawiarniach, w salach szkolnych, przy pracy, w domach prywatnych, i jeszcze: korespondencje, i jeszcze: dowcip, anegdota, plotka literacka — cała suma lotnych i kapryśnych napięć pomiędzy literaturą i życiem (a takie właśnie napięcia decydują przede wszystkim o autentyczności życia literackiego) uchyla się spod wszelkiej kontroli. Tu już nawet detektyw nie pomoże. Chyba różdżkarz.

Jedynie produkcja czasopiśmiennicza i ujęte w rygor pewnego ustalonego programu manifestacje twórczości literackiej — mowa o imprezach publicznych — dadzą się ująć cyfrą i opisem. Pisma literackie, torujące drogę książkom i towarzyszące bieżącym zagadnieniom kulturalno-społecznym, oraz zorganizowane spotkania literatów z konsumentami literatury poprzez estradę odczytową czy dyskusyjną — pozwalają w znacznym stopniu ocenić doniosły dla literatury układ sił: stosunek wzajemny między środowiskiem wytwórczym i odbiorczym.

W cytowanym już artykule K. Wyki sprzed roku nazwał autor Kraków miastem „uniwersytecko - plastyczno - teatralno - literackim", kolejnością przymiotników oznaczając „stopień udziału danej dyscypliny w charakterystyce ogólnej ośrodka". Wydaje się, że skromne usytuowanie przymiotnika „literacki" przedłużyło się również na bieżący okres sprawozdawczy. Niemniej — pomijając na ten raz wszelkie komparacje — należy stwierdzić znamienne przeobrażenia w samej materii literackiej, produkowanej przez większość pisarzy, a także pewne zmiany w środkach i sposobach wymiany treści literackich pomiędzy wytwórcą i odbiorcą.

Prace i zainteresowania piszących przesunęły się wyraźnie ku bieżącym potrzebom kulturalno-społecznym, inaczej mówiąc — w stronę doraźnego zamówienia społecznego. Ku publicystyce. Ośrodki dyspozycyjne piśmiennictwa — w porównaniu ze stanem z pierwszych lat powojennych — osłabły na gruncie wydawnictw książkowych, przybrały za to na sile liczebnej współpracowników na terenie biur redakcyjnych. I to nie tylko w redakcjach pism literackich, jako że ofensywa słusznego programu upowszechnienia kultury wskazała pisarzom drogę do odbiorcy masowego poprzez szpalty prasy codziennej.

Na dobrą sprawę co najmniej chyba czwarta część literatów krakowskich związała się mniej lub więcej ścisłą, ale systematyczną współpracą z instytucjami doraźnej i bezpośredniej działalności kulturalnej: z prasą, z radiem, z teatrem, z filmem nawet.

Powiększył się sztab redaktorów i etatowych współpracowników redakcyjnych. Dowództwo sztabu dzierży nadal (z najdłuższego czasu pracy i niezmiennie świetnej kondycji ten zaszczyt mu należy) St. W. Balicki, kierujący podwójną, wielkonakładową machiną *Dziennika Polskiego* i *Dziennika Literackiego*; osamotniony przed rokiem przez emigrację najpracowitszego ze współpracowników, J. A. Szczepańskiego *vel* Jaszcza, do Warszawy, zdołał przecież wyjść zwycięsko z niełatwej próby naśladowania Atlasa; obecnie sprawuje redakturę *Dziennika Literackiego* samotrzeć, z Otwinowskim i Skonecznym u boku. Dodajmy zaraz, że tygodnik ten awansuje stopniowo lecz wyraźnie na przodujące pismo literackie dla najszerszych mas.

Dziennik Polski rozporządza sporym serwisem współpracowników-literatów, którzy pod przewodem najaktywniejszego z nich, Jalu Kurka, zacierają sztuczną granicę między felietonem dziennikarskim a dobrą prozą (niechaj wzgląd lojalności wobec zapominanego czasami Kurka pozwoli mi nadmienić od razu, że jest on również — poza zajęciami felietonisty — zasłużonym powieściopisarzem i poetą). — W młodej wiekiem *Gazecie Krakowskiej* Machejek, Vogler, Brzeziński, Sokół oraz małżeństwo poetyckie Włodek-Szymborska stworzyli skutecznie działającą — bo nawet ze stałą „kolumną kulturalną" i dodatkiem tygodniowym —

komórkę literacką. — *Przekrój* dokooptował do kolegium statecznego Markiewicza, nie rezygnując przez to ze swoistego stylu półserio — pół-*buffo* i szmuglując nadal między mieszczuchów to i owo z dobrej literatury czy użytecznej wiedzy o świecie w opakowaniu epatującego nowinkarstwa. — *Tygodnik Powszechny* jest rzeczywiście tygodnikiem; poza tym deklinuje bez zmian nazwiska stałych współpracowników: Golubiewa, Jasienicy, Kisiela-Kisielewskiego, Starowieyskiej-Morstinowej i Turowicza. — *Twórczość* — wiadomo — miesięcznik *(de domo sua nil nisi breve)*.

Listy z Teatru, pisane ofiarnie choć nieregularnie przez Natansona, Leśnodorskiego, Voglera, Goreckiego i in., obsługują dobrym tekstem literacko-krytycznym bieżące sprawy sceny. W radiu Leśnodorski, Frasik i Irena Szczepańska dbają o przyzwoity poziom literacki audycyj. Penetracja pisarzy sięga i w problemy plastyki: jej blaski i cienie widzi i opisuje chętnie i często wszechstronny i wszechciekawy Kazimierz Wyka. Film wreszcie znęca raz po raz więcej ufnych niż szczęśliwych w tym flircie literatów; przez pewien czas intrygował Promińskiego, ostatnio uwiódł Broszkiewicza. — I jeszcze: zastęp młodych krytyków-polonistów wentyluje skutecznie solenną atmosferę uniwersytetu. Tak więc literatura przedostaje się do wszystkich dziedzin działania artystycznego i społeczno-kulturalnego. Wymienione jej manifestacje nie są jedynymi.

Chętnie i często świadczą sprawom najszerszej, uspołecznionej sztuki pisarze krakowscy. Nawet najdyskretniejszy i najpowściągliwszy w okazjach doraźnych Jerzy Szaniawski ogłasza w prasie codziennej krótkie nowele — kryształy najczystszego artyzmu — ucząc młodszych, jak zgodzić piękność z prostotą i mądrość z uśmiechem. I poeci podejmują rytm wydarzeń bieżących: Flukowski — z okazji wystawy rzeźb Dunikowskiego — chwali jego twórcze dzieło pięknym poematem; Różewicz, najwięcej rokujący poeta młodej generacji, poczyna spełniać nadzieje w coraz to dojrzalszych a coraz bliższych życiu osiągnięciach. Adam Polewka, do niedawna zajęty wyłącznie pracą społeczno-organizacyjną, podjął znowu swe cięte pióro i rąbie na prawo. Oto kilka pierwszych z brzegu przykładów ilustracyjnych. Podkreślam słowa: kilka i przykładów. Bo materiał dowodowy jest znacznie obfitszy.

Ktoś — być może — opatrzy taką literaturę epitetem „użytkowa". I — być może — poprze epitet grymasem. Lecz pamiętajmy: w stadium budowania właśnie użytkowość znaczy najwięcej i znaczy przede wszystkim.

„Kronika kulturalna", prowadzona przez krakowski oddział Związku Literatów (w tym roku pod prezesurą Flukowskiego), pozwala dość dokładnie zorientować się w bezpośrednich kontaktach literatury z życiem. Odnotujmy fakty i zjawiska co ciekawsze. Wspólną ich cechą jest zgodność z rytmem ogólnej aktywności kulturotwórczej, zgodność z kalendarzem wydarzeń znaczących nie tylko w obrębie literatury: zgodność z zadaniami doby bieżącej.

Odbudowa Warszawy, Kongresy Pokoju we Wrocławiu i Paryżu, Zjednoczenie Partyj Robotniczych, 1-majowe Święto Pracy, a dalej: licznie w ostatnim okresie przypadające i obchodzone rocznice, „tygodnie", „miesiące" i „roki" (więc: przyjaźni polsko-radzieckiej, polsko-czechosłowackiej, polsko-węgierskiej, — rok mickiewiczowski, chopinowski, Słowackiego, puszkinowski, „Tydzień oświaty" i in.) — różnorodne w hasłach i treści akcje przebiegające w skali ogólnopolskiej — poparł świat literacki Krakowa żywym na ogół i urozmaiconym współuczestnictwem.

Okazje rocznicowe najwydatniej odbiły udział pisarzy na kolumnach specjalnych numerów czasopism, rzadziej w imprezach publicznych. Niemniej godzi się zapisać kilka realizacyj indywidualnych. Tak więc — Balicki wzbogacił program „roku mickiewiczowskiego" interesującym montażem scenicznym; młody poeta Hordyński skomponował z muzyki Chopina i wierszy własnych niebanalny (również na scenie egzekwowany) *Wieczór chopinowski*; postacią i dziełem Chopina zajął się w scenariuszu filmowym i powieści — Broszkiewicz.

Przyjaźń i wymiana kulturalna z narodami sąsiedzkimi znalazły wyraz i potwierdzenie w dość licznych odwiedzinach, składanych Krakowowi przez zespołowe lub indywidualne reprezentacje. Pisarze krakowscy

odwdzięczyli miłą i zaszczytną dla nich pamięć przede wszystkim — gościnnością. Kontakty osobiste przy tradycyjnej „lampce wina“ czy „czarnej kawie“, najlepiej zresztą odpowiadające zasadzie skromności na własnym gruncie, mocniej i skuteczniej zacieśniły więzy wzajemnej o sobie wiedzy i wzajemnych sympatyj narodowych, niż by to zdziałały ceremonie oficjalne. — Wizyt mieliśmy sporo: przewinęła się przez Kraków wracająca z Kongresu Wrocławskiego różnojęzyczna kompania intelektualistów; byli — dwukrotnie — pisarze radzieccy; byli Czesi i Słowacy; był poeta niemiecki Stefan Hermelin ; był wielki Chilijczyk Pablo Neruda...

Nie brakło zresztą — z racji tych odwiedzin — otwartych dla publiczności imprez: wspólny wieczór autorski pisarzy radzieckich i polskich odbył się 29. I. 49, — tego samego dnia jeden z gości, Anisimow, wygłosił odczyt *Teodor Dreiser i Ameryka*; wieczór autorski, poświęcony gościom radzieckim, odbył się podczas odwiedzin powtórnych, 25. 7. 49 — z udziałem Flukowskiego, Skonecznego, Zagórskiego i in.. Spośród ważniejszych imprez odnotujmy jeszcze urządzony w ramach tygodnia przyjaźni polsko-węgierskiej *Wieczór poezji Endre Adyego*. — Wracając do wizyt zagranicznych — grzechem byłoby przeoczyć nieznużoną, nieporównaną gorliwość w prezentowaniu uroków miasta, rozwijaną wobec gości przez uniwersalnego, encyklopedycznego *cicerone*'a - pisarza-poliglotę — Wł. J. Dobrowolskiego.

Z innych imprez okolicznościowych warto przypomnieć: wieczór literacki pod hasłem *Kraków-Warszawie* (30. 9. 48), wieczór literacki z okazji Zjednoczenia Partyj Robotniczych (20. 12. 48), Akademię 1-majową (z udziałem m. in.: Filipowicza, Kurka, Leśnodorskiego, Otwinowskiego, Skonecznego, Brzezińskiego, Szpalskiego, Załuckiego).

O innych formach działalności Związku Literatów, ustalonych czteroletnią już praktyką, więc nie nowych — jak najogólniej.

Wieczory autorskie, indywidualne bądź zbiorowe, odbywane sporadycznie, przeniosły się zwolna z ciasnego lokalu związkowego w teren; pisarze w porozumieniu z instytucjami społeczno-oświatowymi ruszyli na prowincję, skąd przywieźli dużo cennych doświadczeń i interesujących obserwacyj, wiele dla atmosfery literackiego środowiska znaczących. Na gruncie samego Krakowa świetnie zorganizowany Dom Kultury (w dawnym pałacu „pod Baranami“) stał się z czasem najulubieńszym miejscem spotkań pisarzy z publicznością. A publiczność — co podkreślić warto — w sezonie ostatnim przełamała już wyraźnie ciasny krąg snobów i kibiców inteligenckich. Do sal imprezowych trafili ludzie pracy. Trafili i drogę zapamiętali. Tak więc wieczory autorskie zyskały i na frekwencji, i na sensie. — Spośród kilkunastu tego typu imprez wynotujemy: wieczór z 24. 2. 49 na rzecz Warmiaków i Mazurów (z udziałem Staffa, Szaniawskiego, Flukowskiego, Skomecznego, Zechentera i in.) oraz wieczory autorskie Frasika, Promińskiego, Skierskiego, Zagórskiego *(Paryż 48)* i in.

Dość żywo prosperująca akcja odczytowa przyniosła chętnym słuchaczom krakowskim parę dziesiątków wartościowych prelekcyj na tematy literackie i kulturalno-społeczne. Wśród najcenniejszych — odczyt wicem. Kult. i Szt. Wł. Sokorskiego *W obronie kultury i pokoju* (18. 2. 49) i odczyt A. Polewki *Zagadnienia kulturalne w świetle uchwał KC PPR* (17. 11. 48); z literackich — odczyty Kleinera o Mickiewiczu i Słowackim, Natansona o Mickiewiczu, Mortkowicz-Olczakowej o Januszu Korczaku. Bardziej zamknięty charakter miały odczyty i wykłady odbywane w ramach Studium Literackiego przy Klubie Młodych.

Publicznych dyskusyj teatralnych, cieszących się zawsze dużą frekwencją i najżywszą reakcją zebranych, odbyło się — niestety — niewiele. Debiut dramatopisarski młodego aktora Łomnickiego *Noe i jego menażeria* (prawdziwa niespodzianka literacka, eksplodująca poza terenem pisarstwa zawodowego) wywołał najżywsze poruszenie. Poza tym — pochwalono *Amfitrionà* 38 Giraudoux, odbyto zbyt surowy sąd nad sztuką Grzybowskiej *A działo się to w zapusty* i porachowano się z sumieniem po *Odwetach* Kruczkowskiego. Szkoda, że zaniedbano najciekawsze z obcego repertuaru, a teatralnie najwartościowsze *Trzy Siostry*...

Wewnętrzne prace Związku skupiły się poza tym w dwóch organizacjach literac-

kich: w Klubie Młodych i Klubie Literackim.

Klub Młodych, kierowany z godną uznania wytrwałością przez Wł. Bodnickiego, nie objawił wprawdzie rewelacyj, niemniej jednak stały rytm wspólnych spotkań, wymiany myśli i prac stwarza i rozwija cenne dla żywotności spraw literatury podłoże. Na pochwałę zasługuje decyzja Klubu, by swą aktywność kulturalną rozszerzyć *sub specie* społecznego interesu; dwie zbiorowe imprezy autorskie, zorganizowane przez Klub dla szerokiej publiczności (13. 5. 49 w Domu Kultury i 6. 6. 49) odniosły potwierdzający słuszność takich decyzyj sukces.

Klub Literacki, zainaugurowany ubiegłej jesieni w nowootwartej kawiarni związkowej na elastycznych zasadach pół-towarzyskiego, pół-oficjalnego udziału pisarzy zrzeszonych w Związku, prowadził w pierwszej fazie swego istnienia dość żywą działalność odczytową i wieczorynkową. Z czasem rzecz poszła krakowskim targiem: satyrycy, okraszający wszelkie inauguracje swymi atrakcyjnymi nazwiskami, powrócili do swych własnych smutków, odczyty zrzedły i znudniały, a kawiarnia — po staremu — przeszła na anemiczną jadłodajnię dla emerytów i sympatyków; zapach dorsza unosi się nad stołami klubowymi...

Z konsekwencją wobec charakterystyki umieszczonej na wstępie — teraz dopiero o książkach. Co w Krakowie napisano? A raczej: które z książek w Krakowie napisanych — wydano?

Niewiele. Ale nie brak pozycyj cennych. Więc — tom krytyk K. Wyki *Pogranicze powieści*, nagrodzony przez Związek Literatów Polskich. Dwie nowe — po *Oczekiwaniu* — powieści Broszkiewicza: *Obcy ludzie* i *Opowieść olimpijska*. Ostatni tom *Janosika* Kurka. Nowe powieści Skierskiego. Zbiór essayów Kisielewskiego *Polityka i sztuka*. Ważny tomik poetycki Różewicza *Czerwona rękawiczka*.

Znacznie więcej książek czeka na maszynę drukarską. Inne dopiero powstają, anonsując się fragmentami lub odcinkami publikowanymi w prasie (piszą powieści lub czekają na druk napisanych: Broszkiewicz, Bober, Kwiatkowski, Machejek, Otwinowski, Świderska i in.).

Nad przekładami pracują W. Kragen, Promiński i Zagórski.

Jeśli realizacje sceniczne uznamy za równoważne z pozycjami wydawniczymi — przyjdzie dołączyć do spisu plon krakowskich dramaturgów i adeptów dramaturgii. Poza wspomnianymi sztukami Łomnickiego i Grzybowskiej — dwa pogłębiające problematykę współczesną oraz problematykę teatru utwory Wirskiego: *Cement* i *Inżynier Saba*, oraz jedna próba współczesnej komedii społecznej Kwiatkowskiego, Macha i Otwinowskiego *Traktor i dziewczyna*. *Oranżeria* Flukowskiego (wydaną przez Spółdz. Wyd. „Czytelnik") i nowa sztuka Bodnickiego o Byronie, znana z fragmentów, dadzą się zapewne poznać ze sceny w nowym sezonie.

Na pewno jakąś liczbę prac już wykonanych, a jeszcze większą wykonywanych — pominąłem. Nie ze złej woli. Wiem tyle, ile powiedziałem.

Leopold Staff opuścił Kraków, przenosząc się na stałe do Warszawy.

Niech zwięzłość tej informacji, starczącej za cały rozdział, uwydatni ciężar poniesionej przez Kraków straty. I niech zawiesi ostatnią myśl czytelnika przy lekturze sprawozdania niniejszego nad wizją kartograficzną: miasto — a od miasta ku Polsce i świata promienie dróg. Drogami ludzie przychodzą, drogami odchodzą. W ostatnich dwóch latach raczej odchodzą. Jak podzielić prawdę o witaniu i żegnaniu między obawę i nadzieje?

Życie literackie Krakowa za rok? —

Wilhelm Mach

TEATRY KRAKOWSKIE

U progu ogólnopolskiego sezonu teatralnego 1948/49 ukazała się wypowiedź wiceministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego, który w artykule *Jeszcze o repertuarze* (*Głos Ludu*, nr 254, 15. IX. 1948) poddał surowej ocenie plan pracy poszczególnych teatrów: „...W wielu wypadkach zgłoszony repertuar świadczy jeszcze o poważnym niezrozumieniu nowych zadań i nowych celów, jakie dziś stanęły przed

teatrem. Nie zawsze jeszcze zdajemy sobie sprawę z tego, że przyswajanie nowemu widzowi, szerokim rzeszom mas pracujących, wartości społecznych, moralnych i artystycznych repertuaru klasycznego musi iść w parze z takim historycznym przewartościowaniem jego poszczególnych pozycyj i z tego rodzaju układem rocznego repertuaru, żeby teatr wychowywał, kształcił i uczył ludzi rozumieć współczesne zjawiska społeczne, walkę człowieka o ustrój bez wyzysku i ucisku, żeby uczył rozumieć istotę walki klasowej i całą wielkość naszej drogi do socjalizmu. Dlatego spojrzenie w przyszłość musi iść w parze z wydobyciem tych pozycyj klasycznych, które posiadają nieśmiertelną wartość artystyczną i społeczną, stanowiąc jednocześnie odskocznię do sztuk współczesnych i problemów współczesnego człowieka, do zrozumienia istoty i roli Związku Radzieckiego w walce o pokój i do zrozumienia istoty naszej walki o socjalistyczną Polskę. Nie spełnia jednak tej roli taka linia repertuarowa, która stanowi przypadkowy i eklektyczny zbiór może nawet cennych pozycyj literackich, lecz ułożonych bez żadnej myśli przewodniej..."

I na przykładzie tak zestawionego projektu repertuaru jednego z poważnych teatrów państwowych stwierdzał Wł. Sokorski, że „układany był poza czasem i przestrzenią rzeczywistości, że mimo dużych aspiracyj artystycznych obiektywnie był szkodliwy zarówno artystycznie, jak i społecznie, że nie posiadał żadnej koncepcji ideologicznej i że nikogo ani nie uczył, ani nie wychowywał."

Przy tej rewizji planów repertuarowych korzystnie wyróżniony został „poważny wysiłek znalezienia właściwego rozwiązania linii repertuarowej" m. in. także miejskich teatrów krakowskich (scena teatru im. J. Słowackiego oraz dwie sceny Starego Teatru), pozostających nadal pod naczelnym kierownictwem Bronisława Dąbrowskiego, przy współpracy Władysława Woźnika (dyr. Starego Teatru) oraz kierowników literackich L. H. Morstina i Z. Leśnodorskiego.

Gdy na czerwcowej naradzie dramaturgów w Oborach pod Warszawą, dyskutując *ordre de bataille* bardziej dynamicznej i twórczej ofensywy kulturalnej, idącej także przez teatry, podsumowało się ich dotychczasowe klęski i osiągnięcia, cenne słowo uznania za udział w walce o realistyczny teatr naszej epoki dostało się w referacie min. Sokorskiego także i Dąbrowskiemu, obok Schillera, Axera i Krasnowieckiego. Krakowskie przedstawienie *Trzech sióstr* Czechowa sprowadzono — jako jedyny (w sprawozdawczym okresie) spektakl pozawarszawski — na cykl gościnnych występów do stolicy.

Te fakty dokumentują nie tylko ciekawe artystyczne osiągnięcia krakowskiego teatru, ale są przede wszystkim potwierdzeniem jego uspołeczniania się, co jest bodaj najtrudniejsze właśnie w Krakowie, który nadal ma najbardziej mieszczańską publiczność. „Widownia w wielu wypadkach stanowi dziś element wpływający na rozwój teatru od strony repertuaru, w przeciwieństwie do uprzedniego okresu, kiedy stanowiła w stosunku do dyrekcji teatru formę nacisku mieszczańskiej mentalności i mieszczańskich gustów" (Sokorski: *Z problemów współczesnej dramaturgii, Odrodzenie*, nr 26).

W Krakowie widownia bynajmniej jeszcze nie wpływa na rozwój repertuaru, to właśnie teatr urabia gusta i przekształca mentalność widowni. Że ta rewolucja jest coraz mniej „łagodna" — to dobrze. Niedobrze jest tylko, że aktywy — partyjny i Związków Zawodowych — za mało jeszcze przychodzą teatrowi z pomocą w organizowaniu robotniczej widowni, zwłaszcza wtedy, gdy mieszczańsko-inteligencka bojkotuje polityczne sztuki, jak to było np. z *Inżynierem Sabą* Juliusza Wirskiego czy *A działo się to w zapusty* Krystyny Grzybowskiej. Upaństwowienie krakowskiego teatru od najbliższego sezonu, przy większej współpracy aktywów związkowych i społecznych, przyspieszy i tu przemiany socjalne widowni oraz umniejszy troski i załamania finansowe, które dotąd — obok małomiasteczkowych personaliów — bywały często kością niepoważnej niezgody między różnymi czynnikami administracji miejskiej a teatrem, co oczywiście musiało niekorzystnie odbijać się na atmosferze pracy w teatrze, zwłaszcza gdy miasto przez dłuższy czas nie chciało aktorom gwarantować gaż, niższych zresztą od uposażeń w innych miastach.

Naturalnie te uwagi nie mają zamiaru podkopywać znaczenia planowej i oszczędnej gospodarki finansowej w teatrze, zwłaszcza gdy ona bynajmniej ogólnej linii artystycznej nie przeszkadza, a nawet poszczególnym przedstawieniom wychodzi na dobre. Zrozumiał to i dyr. Dąbrowski, ulegający nieraz interesującym zresztą skłonnościom do budowania pełnych barwnego rozmachu i... kosztownych widowisk, co bardzo podoba się szukającej w teatrze wypoczynku myślowego mieszczańskiej publiczności. W wywiadzie prasowym na początku sezonu powiedział on: „Plan repertuarowy mieliśmy zakreślony dość sze-

roko. Prowadzona przez państwo ogólna akcja oszczędnościowa objęła i nasz teatr. Musieliśmy więc zrezygnować z wystawienia sztuk, których realizacja byłaby zbyt kosztowna (np. *Lorenzaccio* Musseta). Postaramy się za to tym usilniej pracować nad poziomem aktorskim i wewnętrznym wyrazem przedstawień."

Tak zwane — brawo na wejście. Ale i od razu sztych polemiczny. O „szerokości" planu powinna zawsze decydować jego „głębia", a nie zewnętrzny przepych. *Lorenzaccia,* sztukę o problematyce konfliktu między tyranią a wolnością, można było grać i bez nadmiernych kosztów. Gaston Baty grał go po wojnie w Paryżu i pragnąc uwypuklić siłę konfliktu odrzucił wiele scen, zwłaszcza masowych, i dał skromną oprawę gobelinów, światła i harmonijnej prostoty kostiumów. Naturalizm aksamitów i koronek Karola Frycza bywa zawsze droższy od realistycznych, na płótnie i workach malowanych kostiumów Andrzeja Pronaszki.

Wspomniana już wyżej dyskusja w Oborach uzasadniła licznymi przykładami niedostatek kadr artystycznych, potwierdzając również sformułowania min. Sokorskiego, że „proces przemian ideologicznych wśród polskiego świata aktorskiego pozostawia jeszcze bardzo wiele do życzenia. W większości wypadków współudział reżyserów i aktorów sprowadza się do mniej lub więcej rzetelnego udziału w codziennej pracy teatru. Nie wystąpiło natomiast w szerszej skali zjawisko twórczego nowatorstwa, koncepcji inscenizacyjnej sztuk realizmu socjalistycznego, nie wystąpiło zjawisko walki o realistyczny teatr naszej epoki."

Na to samo zagadnienie zwróciłem uwagę w czerwcowym numerze miesięcznika *Teatr,* omawiając tam krakowskie (i wrocławskie) przedstawienie *Mazepy.*

Tak się bowiem szczególnie przykro, a ze względu na nazwisko twórcy i ciężar gatunkowy dramatów i na omszałą tradycjami (często złymi) widownię — szkodliwie złożyło, że dwa dzieła Słowackiego: *Maria Stuart* (reż. Wł. Ziembiński) i *Mazepa* (reż. J. Karbowski), grane w jego uroczystym roku przez teatr krakowski, były jakby wygrzebane z zatęchłego lamusa mieszczańskich przyzwyczajeń, smaków i sądów. Najsłabsze artystycznie i fałszywe ideologicznie przedstawienia.

Jeszcze z *Marią Stuart,* trudniejszą zresztą do grania od *Mazepy,* pół biedy. Wprawdzie obsadzono ją niezbyt trafnie, odarto z romantycznej poetyckości i renesansowej namiętnej gwałtowności, ale ostatecznie widz, mimo że zbyt miękką i ciepłą była sama królowa, wychodził z teatru z sądem zgodnym z intencjami poety: „nigdy z królami nie będziem w aliansach".

Z *Mazepą* — daleko gorsza sprawa. Ten dramat Słowackiego jest jednym z ogniw rewizjonistycznej i politycznej działalności poety. Zamknięta w nim jest wspaniała prawda o człowieku, konkretne, ironiczne i trzeźwe spojrzenie na obyczajowość magnackiej Polski. W tej wybornej satyrze politycznej mocno wyraża się antysarmatyzm i antyklerykalizm poety poprzez ukazanie „czerepu rubasznego" w jego przejmującej obrzydliwości. Tych prawd nie mogli lub nie chcieli widzieć zwolennicy sarmatyzmu i ckliwi patrioci, wzruszający się polskim wąsem i karabelą. Dlatego przez sto lat narosły dokoła *Mazepy* niewłaściwe sądy literackie i złe tradycje teatralne. Szczegóły techniki aktorskiej, przekazywane przez pokolenia sceniczne, zupełnie zaciemniły oblicze i wymowę dramatu, urobiły nienaruszalny kult dla gwiazd epoki wczorajszej ideologii, wiedzy i estetyki, i przekazują nadal dniom dzisiejszym rutynę i patynę, nudę i fałsz.

Nie inaczej stało się w Krakowie. *Mazepa,* nie odczytany na nowo przez inscenizatorów, pada pod ciężarem chaotycznego bagażu jeszcze z lat przedwojennych. Rewolucja ludowa, dokonana w życiu społecznym i w kulturze, musi wskazać także właściwy stosunek do twórczości Słowackiego, musi odkryć i rozszyfrowywać prześlepiane dotąd — często celowo! — elementy i wartości, musi ustalić, jak potęgę jego nowoczesnego realizmu związać w artystyczną całość z romantycznym patosem gestu i słowa.

Właśnie na przykładzie tego bardzo nieskomplikowanego, przejrzystego klasycznego dramatu można było się przekonać, że reżyser i aktorzy, biorący na warsztat jakikolwiek utwór — muszą przeżyć ideową treść dzieła. Muszą ją odnaleźć i w sobie. Nie pomoże bowiem talent, rutyna, Nie da ona wiary i siły przekonania. Nie porwie i nie wzbogaci widza o nowe wartości, dotychczas przed nim ukrywane. Nie ukaże nowego człowieka — nie stworzy nowej epoki teatru.

Prawdę tych słów potwierdziło i przedstawienie *Inżyniera Saby* Wirskiego (o czym jeszcze poniżej). Wtedy pokazało się, że szablon i „numerki" aktorskie nie mają nic wspólnego z przekształconym psychicznie nowym człowiekiem, którego trzeba poznać i na scenie powtórzyć, z żarem o niego wołać. „Trzeba się uczyć, przeminął wiek

złoty"... Aktor, niemal zawsze wyrosły ze środowiska mieszczańskiego, z racji swego zawodu prawie nie związany z rewolucyjnym ruchem robotniczym i chłopskim, zna robotnika i chłopa tylko z przekazów literackich lub teatralnych, które dawały jedynie romantyczną sielankę, chłopomański oleodruk Młodej Polski lub brutalny naturalizm chłopskiego niewolnictwa. Wyzwolonego robotnika, wyzwolonego chłopa, wnoszących do inteligenckiego środowiska nowe wartości kultury techniczno-gospodarczej — trzeba dopiero poznać, przeżyć i nauczyć się grać. Inaczej aktorstwo nasze wlec się będzie w ogonie narastającej kultury.

Sprawą odpowiedzialnych i świadomych ideowo kierownictw artystycznych jest odkrywać i nadawać kierunek procesom rozwojowym najmłodszych pokoleń aktorskich, wzbogacać teatr o krew świeżą, która — jak to już niejednokrotnie widzieliśmy — mocno i zdrowo pulsuje w robotniczo-chłopskich teatrach świetlicowych. (Dużą pomocą mógłby być krakowski ochotniczy teatr „Studio", ale jego oddziaływanie wychowawcze na widzów i wykonawców nie znalazło jeszcze właściwych dróg). Teatr krakowski w sprawozdawczym sezonie, w okresie kongresu zjednoczeniowego partii robotniczych i w dniach kongresu związków zawodowych, po raz pierwszy w swych dziejach docierał bezpośrednio do fabryk (zarówno w Krakowie, jak i w Mościcach, Chrzanowie czy Jaworznie — grając tam *Lekkomyślną siostrę, Wyspę pokoju, Pan inspektor przyszedł*), ale był to kontakt tylko zewnętrzny. Należy z tym widzem zżyć się na co dzień, przy jego warsztacie i w jego środowisku. W okresie rozpanoszonego naturalizmu lamentowano, że aktorzy nie umieją już nosić kontusza; gorzej znacznie będzie, gdy dziś nowy widz nie będzie mógł znieść... kontuszowego aktora.

Poza omówionymi już dwoma dramatami Słowackiego wystawił krakowski teatr (działalność trzech scen notujemy łącznie, bo wspólne miały kierownictwo i zespół, a sztuki wędrowały z jednej sceny na drugą) następujących klasyków: Mickiewicza, w układzie tekstów poety opracowanym dramatycznie przez S. W. Balickiego (premiera 10. VI. 49), Szekspira *(Sen nocy letniej* — 8. X. 48), Czechowa *(Trzy siostry* — 15. I. 49), Gogola *(Ożenek* — 9. VII. 49). Ponadto powtarzano z ubiegłych sezonów: *Chorego z urojenia* Moliera, *Wesele Figara* Beaumarchais'go, *Owcze źródło* Lope de Vegi i *Mieszczan* Gorkiego. Grano Rittnera *Głupiego Jakuba* (28. VI. 49) i Perzyńskiego *Lekkomyślną siostrę* (22. I. 49). Z autorów współczesnych ujrzeliśmy — poza powtórką *Obrony Ksantypy* L. H. Morstina — *Maskaradę* Iwaszkiewicza (5. III. 49), *A działo się to w zapusty* K. Grzybowskiej (18. III. 49), *Inżyniera Sabę* J. Wirskiego (28. V. 49), prapremierę i debiut T. Łomnickiego: *Noe i jego menażeria* (29. X. 48), prapremierę drugiej wersji *Odwetów* L. Kruczkowskiego (9. IV. 49) oraz przeróbkę *Krowoderskich zuchów* S. Turskiego, opracowanych jako *Romans z wodewilu* przez Wład. Krzemińskiego (31. XII. 48). Ze współczesnych autorów obcych mieliśmy: *Żołnierza i bohatera* Shawa (2. IV. 49), *Wyspę pokoju* E. Pietrowa (6. XI. 48), *Amfitriona* 38 Giradoux (26. XI. 48), oraz wznowienia: *Archipelag Lenoir* Salacrou, *Pan inspektor przyszedł* Priestleya oraz *Seans* Cowarda. Dodajmy jeszcze dla pełnego obrazu: *Rozmowy z Chopinem*, wieczór muzyki w interpretacji R. Smendzianki i recytacji wierszy J. Hordyńskiego, *Akademię Puszkinowską*, opracowaną przez A. Ważyka, oraz graną na kilku przedstawieniach publicznych *Judytę* Peyret-Chapuis, reżyserską pracę warsztatową Ireny Babel.

Oto pełny obraz repertuaru. Byłby zapewne bogatszy, gdyby nie dłuższe niż na to praktyka krakowskiego teatru pozwala próby *Trzech sióstr* oraz niebywałe powodzenie *Romansu z wodewilu*, przez pięć miesięcy dzień w dzień zapełniającego widownię. W każdym razie rażącym brakiem było nieuwzględnienie sztuk tak nam bliskich ideologicznie krajów: Czechosłowacji, Bułgarii i Węgier; przeoczono też dramaturgię skandynawską czy włoską. Trzeba, aby teatr krakowski ten niedobór naprawił.

Repertuar wykonany — miał swój sens. Poza wskazanymi już wyjątkami przedstawienia posiadały wyrazistą — nie bez zastrzeżeń oczywiście, ale w zasadzie słuszną — koncepcję ideologiczną. Poszczególne pozycje wiązały się często, raz świadomie, kiedy indziej raczej przypadkowo, w logiczny plan, nawarstwiający wielostronne podeiścia do tych samych lub pokrewnych problemów, co w sumie mówiło wiele o rozwoju i przeobrażeniach współczesnego nam życia, dawało syntetyczny obraz narastającej kultury. Że częściej sztuki mówiły o tym, co w naszych oczach zamiera, niż o tym, co się rodzi, to już wina niedostatku dramaturgii, przede wszystkim polskiej, która nie sięgnęła jeszcze dość mocno po nową problematykę.

I dlatego ze wszystkich wieczorów krakowskiego teatru najpełniej i najsilniej mechanizm dzisiejszych konfliktów odsłonił — dla wielu bardzo niespodziewanie — Mickiewicz. Inscenizacja jego tekstów, w niczym nie naruszająca słów poety ani nie fałszująca ich uzupełnieniami, dająca tylko teatralny komentarz do myśli poety, ukazała konflikt nadchodzącej epoki z kosmopolityzmem mieszczańskich salonów i szlacheckim obszarnictwem uciskającym lud; patriotyczną walkę o niepodległość narodową związała z postulatami społecznego ładu i socjalnej wolności warstw uciskanych, bojową publicystyką *Trybuny Ludów*, składem zasad Legionu Polskiego, „armii republikańskiej i socjalistycznej", oraz strofami *Ody do młodości* przerzucając rewolucjonizm Mickiewicza w dni dzisiejsze. Żelazna dialektyka historii przetoczyła się przez scenę. Oczywiście bardzo poetycko, barwnie, ale tym łatwiej urzekając widza.

Zasadniczych problemów dotknęła Krystyna Grzybowska w pożytecznym i kulturalnym, a w Krakowie złośliwie niedocenionym obrazku scenicznym *A działo się to w zapusty* (pierwotna wersia: *Siostry*). W sposób popularny maluje ona umysły i uczucia społeczeństwa krakowskiego w dobie rewolucji 1846 roku i wskazuje na dwa przepływające przez dzieje niewolnej Polski nurty — powstańczo-zachowawczy i rewolucyjny. Wprowadzone do sztuki akcenty walki klasowej brzmią dość niepewnie, zwłaszcza że autorka — choć usiłuje rzeczników różnych warstw i klas społecznych z wyraźną troską obiektywizować — nie posiada jeszcze dostatecznej ostrości widzenia i kształtowania charakterów czy typów, nie dramatyzuje języka. Sztuka była dobrze wykonana aktorsko.

Aktualne zagadnienia polityczne w Polsce reprezentowały *Odwety* oraz *Inżynier Saba*. Dwie najwartościowsze pozycje naszej dramaturgii sięgającej po konflikty powojenne; obie napisane przez marksistów, którzy jednak nie ukazali dostatecznie jasno i mocno sił klasowych dynamizujących te konflikty. Druga, poprawiona wersja *Odwetów*, dowód odpowiedzialności pisarskiej Kruczkowskiego i rzetelnych jego ambicji artystycznych, silnie związana z konkretną rzeczywistością roku 1946, rozwiązuje problem walki „dwóch światów" o duszę młodzieży w pozaśrodowiskowych i pozaczasowych wymiarach moralno-psychologicznych, choć zgodnie z koniecznością faktów politycznych. Jeden z bohaterów, komunista Jagmin, psychologizujący humanista, pełen kompleksów żeromszczyzny, zamyka krąg bohaterów dnia wczorajszego, przezwyciężony tą sztuką i w pisarzu, i w świadomości widzów. Reżyseria R. Zawistowskiego właściwie wypunktowała akcenty i sugestie polityczne, a T. Białoszczyński w roli Jagmina dał zwartą kreację. Macherski i Cebulski zagrali z pasją i z właściwym stosunkiem do podtekstów roli — Okulicza i Julka.

Inżynier Saba zarówno w konstrukcji sztuki jak i w stawianiu postaci oraz celności dialogu nie dorównuje *Odwetom*, ale sięga za to pioniersko po tematykę i konflikty nie uwzględniane dotąd przez polskich pisarzy. Zacięta walka pozytywnego, optymistycznego bohatera z maszyną ukazuje równocześnie jedność inteligencji technicznej z robotnikiem, poczuwającym się już do współodpowiedzialności za losy fabryki. Sztuka uwypukla rolę nauki w życiu społecznym i gospodarczym, wykazuje przewagę gospodarki socjalistycznej nad gospodarką opartą na kapitalistycznym wyzysku. Zą dużo w sztuce realiów niezgodnych z naszą rzeczywistością, zbędne epizodyczne figury publicystyczne, ale ambicje rasowego dramaturga wartościowe, użyteczność wychowawcza *Saby* poważna. Aktorzy — poza Gryglaszewską (Anna) i Woźnikiem (Birda) — mimo wysiłków jednego z najzdolniejszych młodych reżyserów, J. Merunowicza z Katowic — nie dali właściwego „pozasłowia". Zespół śląski grał sztukę z większym przekonaniem.

Generalną rozprawą z wrogiem mieszczańskim, z jego mentalnością, mitami i kultami, z jego podjazdowymi zagonami w dzień dzisiejszy — był niemal cały pozostały do zwięzłego omówienia repertuar. Czasem mieszczańskość, obnażona samym wyborem sztuki, koncepcją reżysera, brała nagle odwet w jego błędach lub w ujęciu aktorskim, ba, nawet w reakcji publiczności, przesuwającej akcenty znaczeniowe na sobie wygodne miejsca. Ale przeciwnik staje się coraz łatwiejszy do rozpoznania i unieszkodliwienia.

W batalii tej wzięli udział przede wszystkim wielcy klasycy literatury rosyjskiej. A więc: już silnie z rewolucyjnym ruchem związany Gorki (korzystne wznowienie *Mieszczan*, dobre aktorsko, z Gerson-Dobrowolską, Opalińskim, Karbowskim, Woźnikiem) oraz Czechow i Gogol.

Trzy siostry Czechowa, po zapomnianej próbie łódzkiej sprzed wielu lat po raz pierwszy na scenę polską wprowadzone,

nie są tylko osobistym triumfem Dąbrowskiego (przekład, reżyseria, rola Andrzeja w kilkunastu przedstawieniach), ale dzięki doskonałej grze zespołowej wszystkich wykonawców oraz oprawie scenicznej i rekwizytowej A. Stopki stały się jakby wzorcem nowego stylu, zapewne najbardziej zbliżonym do postulowanego socjalistycznego realizmu. Dramat ten, napisany w r. 1901, dość okrężną drogą oskarżający inteligencję mieszczańską Rosji carskiej i kapitalizmu, ukazujący ludzi i klasę niepotrzebną, został trafnie i ściśle umiejscowiony przez reżysera w czasie i przestrzeni historycznej, przy czym ujawnione jednak zostały wyraźnie tętna gorącego nurtu tęsknot i optymizmu, płynącego poprzez niektóre postacie tej upadającej klasy.

Natomiast pewien niedosyt artystyczny i ściśle z nim związany ideologiczny budzi inscenizacja *Ożenku*, również przygotowanego przez Dąbrowskiego. Humoru na szczęście w tym nieprawdopodobnym zdarzeniu „martwych dusz" biurokratyzmu było wiele, zwłaszcza dzięki dobrej obsadzie aktorskiej (Kondrat—Anuczkin, Opaliński — Żewakin, Ćwiklińska—Fiokła, Chaniecka—Agafia, Fulde—Jajecznica, Solarski—Koczkariow), ale kreacja Kurnakowicza, który w charakterze Podkolesina — jak powiedział Bieliński o Gogolu — „zauważył i ujawnił rysy ogólne, a więc ideę", nie wiązała się z innymi rolami, zwłaszcza z ujęciem Koczkariowa, który powinien być bardziej serio odmianą „rosyjskiej duszy", oraz służącego Szczepana, mylnie zgroteskowanego, gdy ten „pańszczyźniany człowiek" swym tekstem wyraźnie góruje nad Podkolesinem.

Z sztuk polskich tego typu, będących dobrym teatrem i drapieżną satyrą, nie rzucających również rewolucyjnych haseł, nie ujawniających mechanizmu zła, ale bijących w jego skutki, naświetlających moralność świata mieszczańskiego, który lubi formułować nadbudówki ideologiczne dla swych egoistycznych, brudnych interesów, wystawiono *Lekkomyślną siostrę* (niezdecydowana reżyseria Zawistowskiego, dobra rola A. Matusiakówny) oraz *Głupiego Jakuba*. Imperatyw prawdy, aż rozsadzający prostego wychowanka wsi Jakuba, szczególnie świeżo i aktualnie brzmi dzisiaj, a u zamknięcia sezonu interesująco „korespondował" z pełnymi gorzkiej ironii wynurzeniami Figara z komedii Beaumarchais'ge, poczynionymi u progu sezonu w tej samej sali Starego Teatru: „Nie każdą prawdę zdrowo jest głosić, nie w każdą prawdę dobrze jest wierzyć". Pesymizm Figara, który potrafi wygarnąć uprzywilejowanemu wielkopaństwu, że jedynym ich trudem było to, że raczyli się urodzić, ale sam z całym sprytem i łobuzerstwem troszczy się jedynie o własne korzyści materialne, znajduje w *Głupim Jakubie* (pisanym w r. 1910) niespodziewaną odpowiedź. Oczywiście nie są to filiacje literackie, ale widz teatralny, zwłaszcza nowy, ma prawo do ideologicznych skojarzeń. Jakub jest już moralnie zdrowy, jest człowiekiem pracy; zdecydowanie rzuci środowisko, które żyje fałszem, intrygami, podłościami i czci potęgę pieniądza.

Rewolucja robotnicza dopisała dalsze akty *Trzech sióstr* i *Głupiego Jakuba*. O tym teatr musi pamiętać przy realizacji sztuki Rittnera. Niegdyś Junosza Stępowski w roli Szambelana, stworzywszy pamiętną kreację pańskiego egoisty, silnie uderzał w ton ludzki, przez co postać ta budziła nawet smutną litość jakby dla choroby psychicznej, na którą cierpi. Obecny reżyser Ziembiński rolę szambelana ujął oschle, zrobił z niego postać odrażającą, ale zastępujący go J. Karbowski dał postać zdeklasowaną, często raczej sympatyczną. Młodzieńczy Bartosik nie ukazał w Jakubie pełni godności osobistej i wiary. Bardzo dobrym Teofilem był Jaworski.

W ciekawy tryptyk ułożyły się w świadomości widza: *Noe i jego menażeria*, *Wyspa pokoju* i powtarzany z ubiegłego sezonu (z świetną rolą Fertnera) *Archipelag Lenoir*. Bardzo zdolny aktor Łomnicki, w młodocianym Noem krzyżując metaforyczność opowieści biblijnej z drwiną i katastrofizmem Zachodu, usiłuje wykazać bezsens zagłady ludzkiego gatunku, skoro ocaleni będą tkwić dalej w tych samych błędach. Bunt Chama przeciw egoizmowi odgradzających się od klęsk społecznych, dość niespodziewany w tej sztuce o bardzo mieszczańskiej estetyce, choć krytykującej mieszczańską etykę, brzmi szlachetnie i humanistycznie: „My, uratowani od śmierci, przysięgamy, że w czasach lęku i nienawiści nie porzucimy myśli o ratunku braci naszych, nawet gdyby sam Bóg tak chciał." Sugestywna przez nalot poetyckości i wcale zręczna technicznie sztuka Łomnickiego (reżyseria Zawistowskiego, ciekawe połączenie abstrakcji z realizmem w dekoracji Stopki, przekonywająca gra Mikołajskiej — Dalila, Woźnika — Cham i Holoubka —

Sem) zawieszona jest jednak w abstrakcji i niepokoi chaosem.

W problematyce podobna jest do niej *Wyspa pokoju* radzieckiego pisarza, poległego na froncie Eug. Pietrowa. Wielkomieszczańska rodzina angielska chcąc się ratować przed grożącą wojną przenosi się na odległą i odludną wyspę Pacyfiku. Źródła naftowe burzą nagle sielankę, w „pacyfistach" odżywają krwiożercze rekiny kapitalistyczne, wybucha wojna, bo okazuje się, że „apostołowie pokoju" na wszelki wypadek zabrali z sobą karabiny maszynowe. Pietrow nie posługuje się nieuchwytną, wyszukaną metaforą, przeciwnie: z nowoczesnym realizmem demaskuje konkretną rzeczywistość.

W *Listach z teatru* (nr 26) H. Vogler zwrócił słusznie uwagę na fakt środowiskowego pokrywania się *Wyspy pokoju* z obrazem odmiennej zresztą rzeczywistości *Archipelagu Lenoir*. „Oba te archipelagi — wielkiej burżuazji francuskiej i wielkiej burżuazji angielskiej — nie mają żadnego jaśniejszego punktu, żadnej przystani, do której mógłby przybić okręt nadziei. Lecz gdy pisarz francuski stwierdza to z cynizmem i łobuzerskim zuchwalstwem, graniczącym z poczuciem beznadziejności i rozpaczy — pisarz rosyjski czyni to z całkowitym spokojem i pewnością. Spogląda na ten świat z daleka, z ironicznym uśmieszkiem i zrozumieniem właściwych jego proporcyj i właściwej wartości, zrozumieniem, jakie daje poczucie dystansu dzielącego stały ląd socjalizmu od imperialistycznej wyspy".

Pewne nieporozumienia u części widzów i krytyki wywołał *Żołnierz i bohater*, zabawna drwina Shawa z bohaterszczyzny imperialistów; reżyseria (W. Krzemiński) musiała niewłaściwe realia zmienić w abstrakcjonizm geograficzny i czasowy, niedostatecznie przy tym wypunktowała proporcje świateł i cieni. Ale przedstawienie było zabawne i świetne aktorsko: Kurnakowicz — Major, Ćwiklińska — Majorowa, Wesołowski — Bluntschli, Mrożewski — Sarrano, Niwińska — Luka, Więcławówna — Raina.

Nieporozumienia i dyskusje wywołał również *Amfitrion 38* Giraudoux, grany w przekładzie i reżyserii B. Korzeniewskiego. Przedstawienie inteligentne i dowcipne. Sztuka, pisana w r. 1929, protestująca przeciw mieszczańskiej etyce „życia ułatwionego", burząca fałszywe mity i głosząca zwycięstwo zdrowego moralnie człowieka — spotkała się nawet z głupkowatymi napaściami jednostek (podobnie jak sztuka Grzybowskiej czy przedstawienie... Gogola).

W *Kuźnicy* (nr 12) interesująco zestawił łódzką interpretację (E. Axer i Daszewski) *Amfitriona* z krakowską (współpraca A. Pronaszki) E. Csato, konkludując o krakowskiej: „Widz nabiera przekonania, że mitologiczna przenośnia kryje w sobie jakąś prawdę, szukając jej zaś znajduje pochwałę człowieka, przeciwstawionego biologizmowi przyrody, człowieka, który stworzył miłość, rodzinę, wierność, przyjaźń i moralność — pochwałę ludzkiego humanizmu". Uwagę krytyków skupili na sobie szczególnie: Woszczerowicz — Merkury, Mrożewski — Jowisz, Holoubek — „kompozytor hymnów na jednej nucie", oraz Stebnicka — Alkmena.

Największą frekwencją cieszyły się dwie pozycje: *Romans z wodewilu* i *Sen nocy letniej*. Ponad 90.000 widzów na każdej. Krotochwilę Turskiego, tkwiącą w epoce drobnomieszczańskiego poklepywania lumpenproletariatu, Krzemiński oryginalnie przetworzył i o ile się dało oczyścił społecznie, wmontował w szkielet fabuły dosadne obrazki obyczajowe Krakowa z przełomu dwóch stuleci, wprawił w ruch barwną i nastrojową, bardzo pożyteczną zabawę, wprost przykładową dla poszukiwań i odświeżeń, zanim nasza epoka nie stworzy repertuaru rozrywkowo-muzycznego. *Romansem* bawili się dobrze i aktorzy, ze starym Gzymsem — Fertnerem i Felkiem — Wesołowskim na czele.

Sen nocy letniej należy do ulubionych — obok *Wieczoru Trzech Króli* — inscenizacyj szekspirowskich Dąbrowskiego. Opracowany został wspólnie z A. Pronaszką, który dynamizując — umownym kształtem i barwą — czar i ruch uzyskuje równocześnie jedność kompozycyjną całości przez pomysłowe zastosowanie wjeżdżającego z podziemi w głąb lasu grzyba — chatki rzemieślników. Poprzednie, katowickie opracowanie zostało uproszczone i oczyszczone z barokowej przesady szczegółów, przy zachowaniu tanecznego rytmu liryzmu splecionego z krwistym komizmem. Aktorsko przedstawienie nie było ciekawe; jedyną wybitną kreacją był Puk Łomnickiego. Trzy plany aktorskie, leśny, arystokratyczny i rzemieślniczy, czekają na nowe koncepcje i ustalenie wzajemnego stosunku.

Natomiast w widowisku *Mickiewicz* reżyseria Dąbrowskiego rozplanowała właściwie dramatyczność sytuacyj i dialo-

gów, harmonijnie ujednoliconych z liryzmem i publicystyką, łącząc zbiorowość ruchu i gestu z aktorską statyką. Nie zawsze, zdaje się, starczyło Dąbrowskiemu czasu na rzeźbę słowa, okazało się również, na *Mickiewiczu* oczywiście wyraźniej niż na Szekspirze, że teatr poetycki jest coraz bardziej obcy aktorstwu, że mamy tu chaos skłóconych stylów mówienia, gubiących sens i piękno wiersza. Krytyka zgodnie podkreślała szczególną prostotę i sugestywność, z jaką mówili wiersz: Kondrat, Szymański, Castori, Śląska, Sheybal, Łodyński i — najtrudniejsze mający zadanie w czołowej partii poety — Kęstowicz.

Sezon ubiegły był pełen pozytywnych niespodzianek aktorskich, wskazujących, że Kraków posiadał bodaj najwartościowszy zespół. Złośliwość jednego z reżyserów czołowej sceny Warszawy, rzucona po *Trzech siostrach:* „Średni aktorzy — i takie dobre przedstawienie, u nas same gwiazdy — i słabe przedstawienia" — kryje w sobie na pewno poważniejszy sens. Zanotujmy, bo na to zasługują, czołowych wykonawców *Trzech sióstr*: Niedźwiecka i Gerson-Dobrowolska (Olga), Rysiówna (Masza), Mikołajska i H. Kwiatkowska (Iryna), Niwińska (Natasza), Burnatowicz (Andrzej), Szymański (Wierszynin), Kondrat (Tuzenbach), Solarski (Kułygin), Opaliński (Czebutykin), Fulde (Solonyi), Białkowski (Ferapont). I dodajmy, że obserwowaliśmy szczególny rozrost i pogłębianie się możliwości Opalińskiego, należącego do seniorów sceny (!), dalej szczęśliwe przejście do ról wyraźnie dramatycznych komików Kondrata i Fuldego (trafne ujęcie dziedzica w *Mickiewiczu*). Utrwaliły się również w pamięci (poza w przeglądzie cytowanymi) wybitne role: Jaroszewskiej (Ksantypa) i Dąbrowskiego (Sokrates) w komedii Morstina, Śląskiej (Amelia) i, mimo tradycyjnego ujęcia, W. Nowakowskiego (Wojewoda) w *Mazepie*, Kościałkowskiej (Puk) w *Śnie nocy letniej*, Klońskiej (Niania) w *Maskaradzie*, Szuberta (Jacobs) w *Wyspie pokoju* i oczywiście Fertnera jako żywo, farsowo ujętego „chorego z urojenia". Korzystną była też współpraca z teatrem jubilata K. Frycza, który dał *Mazepie* matejkowski przepych i autentyzm kostiumów przy mniej szczęśliwych dekoracjach, natomiast w Iwaszkiewiczowym melodramacie o Puszkinie dekoracjami, łączącymi wyrazisty realizm z praktyczną umownością, doskonale nadbudował charakter sztuki, aktorów zaś jako reżyser nauczył ładnego stylowego gestu i plastyki ciała harmonizującej z kostiumem i dekoracją.

Teatr krakowski, to — wobec zaniku ośrodka literackiego (*Twórczość* i masowy *Dziennik Literacki*, co ratują sytuację, mogłyby na dobrą sprawę ukazywać się w każdym innym środowisku) — jedyna duma Krakowa (muzyka i plastyka mają charakter mniej powszechny). Słuchowiska radiowe, najliczniejsze i najcenniejsze po warszawskich, montowane najczęściej przez Ronarda-Bujańskiego, Krzemińskiego i Leśnodorskiego, opierają się właśnie na wartościach teatru. Byliśmy też świadkami innego zjawiska. Z radiowej „Wesołej Gromadki" wyrósł „Teatr Młodego Widza", jakiś czas RTPD, obecnie upaństwowiony, bodaj najlepszy tego typu teatr w Polsce, w każdym razie pionierski. Jego twórczyni, ukochana przez dzieci, te z zespołu i te z widowni, Maria Billiżanka (współpracują z nią Z. Mysłakowska i A. Świrszczyńska), pokazała kolejno młodym widzom, a także nowej widowni robotniczej i wiejskiej (teatr ma również zespół objazdowy), „farsę o średniowiecznym szabrowniku", jak nazwał jeden z krytyków pysznie przez Adama Polewkę przyswojonego *Mistrza Piotra Pathelina*, bajkę Andersena *Królowa śniegu* (opracowaną przez radzieckiego pisarza A. Szwarca), partyzancką opowieść Katajewa *Syn pułku*, Fredry *Pana Geldhaba*, Dickensa *Świerszcza za kominem* i W. Bodnickiego zręczne dramatyczne opracowanie *Starej Baśni* Kraszewskiego. Billiżanka mobilizuje do swego teatru co lepsze siły aktorskie i scenograficzne (Szubert, Karbowski, Niedźwiecka, Ronard-Bujański, Frycz, Stopka, Szeski) i, borykając się z brakiem aktualnej młodzieżowej literatury dramatycznej, na ogół trafnie prowadzi teatr po linii dobrego realizmu. Jej widownia jest doskonałym laboratorium doświadczalnym.

Scenę o najszerszej rozpiętości widowni, od niemowląt do staruszków, stał się również Teatr Lalki „Groteska", powtórnie objęty przez pionierskiego artystę Władysława Jaremę, walczącego znów zarówno z małym zrozumieniem ważności społeczno-wychowawczej teatru lalkowego, jak i z brakiem odpowiednio szkolonego zespołu wykonawców, co przesądza też o charakterze tego bardzo artystycznego teatrzyku. *Lampa Aladyna* Jaremy, skonfrontowana z przedstawieniami Obrazcowa, którego w pewnym sensie uczniem jest Jarema, wykazała odrębność jego stylu, zrywającego z teatrem pudełkowym, kładą-

cego nacisk na stronę plastyczną widowiska i więcej na umowności niż na realistycznej prawdzie oparty kontakt z widzami. U Obrazcowa odnajdujemy psychologizm lalki uczłowieczonej, podbudowany świetnym wykonaniem tekstu przez aktora, u Jaremy mamy suwerenność lalki, uciekającej świadomie swą groteską od teatru ludzkiego.

Teatr Rapsodyczny, stworzony przez dyr. Miecz. Kotlarczyka w Krakowie w czasie okupacji głównie z mistycznej i cierpiętniczej literatury, bardzo powoli wyzwalający się z obciążeń przeszłości, zajmuje jednak oryginalną i wybitną pozycję w ogólnopolskim życiu kulturalnym jako teatr na wskroś poetycki, wyrażający rzeczy z natury swej niesceniczne w jednolitych koncepcjach artystycznych, oraz najkonsekwentniej, najpełniej przywracający wartość słowa. Jednostronność teatru, brak twórczego, nowoczesnego kierownictwa literackiego, skazuje go raz po raz na niebezpieczny kult personalizmu i ideowe walki z wiatrakami obcych nam już spraw. Obok wznowienia najlepszego swego osiągnięcia, *Eugeniusza Oniegina*, dał Teatr Rapsodyczny *Pana Tadeusza*, w takim jednak niebezpiecznym kontekście fragmentów, że ukazano głównie „wieprzowatość" życia soplicowskiego i jakby tęsknotę za taką sielanką i zawadiactwem. Epickość dzieła soczyście i sugestywnie podano w zwięzłym kształcie dramatycznym plastyki (Tad. Ostaszewski) i słowa (zwłaszcza D. Michałowska — Zosia i Z. Piasecki — Hrabia), natomiast wprowadzenie widmowego i cierpiętniczego Mickiewicza w „akcję" było rażącym dysonansem.

Stanisław Witold Balicki.

PLASTYKA W KRAKOWIE

WSTĘP

Rok sprawozdawczy przyniósł znaczne ożywienie życia plastycznego w Krakowie. Samo wyliczenie świadczących o tym faktów wymaga uporządkowania według zagadnień. I tak, zaczynając od lokali wystawowych, zostały otwarte nowe stałe sale w Domu Plastyków (od stycznia) i czasowo w Domu Kultury Zw. Zaw. (kwiecień). Zrobiono duży krok naprzód dzięki pierwszym realizacjom wystaw tematowych. W ramach wystaw zbiorowych największym wydarzeniem była wystawa rzeźby i malarstwa X. Dunikowskiego, w ramach wystaw programowych — Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Ta druga wzbudziła ożywioną dyskusję w prasie i na zebraniach dyskusyjnych. Węzłowym punktem pierwszej fazy dyskusji był Zjazd Plastyków w Nieborowie (luty), drugiej — IV Zjazd ZPAP w Katowicach (czerwiec). Eliminacyjna wystawa okręgowa plastyków-amatorów postawiła na porządku dziennym sprawę dyletantyzmu mas pracujących. Sprawozdawcze wystawy uczelni artystycznych stały się punktem wyjścia dla rewizji dotychczasowych zasad nauczania plastycznego.

Z powyższego widać, że obok głównego nurtu życia plastycznego, którego przejawami są wystawy zbiorowe, a zwłaszcza *Salon* związkowy — pojawiły się pozycje peryferyczne, które ze względu na swoje możliwości rozwojowe i prężność klasową zasługują na szczególną uwagę. Dlatego sprawozdanie niniejsze, uwzględniające zarówno elementy utrzymujące się z okresu poprzedniego, jak i elementy nowe, będzie kładło specjalny nacisk na te drugie.

KAPIZM

Doroczny *Salon* związkowy (TPSP luty) nie różnił się zasadniczo od *Salonu* z roku poprzedniego. Tak samo przeważały ilościowo i jakościowo obrazy postimpresjonistyczne. Innymi manifestacjami tego kierunku były zbiorowe lub indywidualne wystawy Przebindowskiego (TPSP III), Stapińskiego (TPSP IV), Krchy (TPSP IV i Dom Plastyków I—II), Muszkietowej (Dom Plastyków V), częściowo Krzyształowskiego (TPSP IV) i Marczyńskiego (TPSP IV). Głównymi przedstawicielami krakowskiego kapizmu są w dalszym ciągu Eibisch, Pronaszko, Fedkowicz, Rudzka-Cybisowa, Rzepiński i Radnicki. Tematyka omawianego malarstwa obejmuje głównie martwą naturę, portret i pejzaż. Strona formalna polega na transpozycji kolorem cech przedmiotowych motywu. Celem tej transpozycji jest osiągnięcie jak najbardziej jednolitej płaszczyzny obrazu, stwarzającej wa-

runki dla przemyślanych zestawień kolorystycznych. Oddziaływanie społeczne kapizmu, to przede wszystkim kształcenie kolorystycznej wrażliwości widza.

Malarstwo polskich postimpresjonistów stoi na wysokim poziomie. Jak dotąd tworzą oni najbardziej zwartą grupę naszej sztuki współczesnej. Rozwija się jednak ten typ malarstwa obecnie mało, poprzestając na utrzymywaniu swego stanu posiadania. Stanowisko, jakie zajmuje, zawdzięcza pracy artystycznej jeszcze z okresu przedwojennego.

Zwrot ku współczesnej tematyce społecznej i odpowiadającej jej formie czytelnego realizmu dokonuje się w kręgu kapistów bardzo powoli. Przykładem wystawa pt. *Praca* (TPSP V) oraz między innymi takie obrazy, jak Pronaszki *Pstrowski*, Radnickiego *Młody cieśla* i Fedkowicza *Owocobranie*. Mamy tu do czynienia z problematyką formalną nie wyrażającą treści klasowej obranego tematu. Poza tym poziom prac jest raczej niższy w porównaniu z beztematowymi obrazami tych samych autorów (np. na *Salonie*).

Obserwacje wśród młodszej generacji malarzy, jakie można było poczynić na wymienionych na wstępie wystawach, świadczą o osłabieniu atrakcyjności doktryny kapistycznej. Wprawdzie ulegają jej całkowicie Przebindowski, Siwecki, Siemianowicz i in., wprawdzie widoczny jest wpływ kapizmu na malarzy *Kręgu*, niemniej jest wielu artystów, do niedawna mieszczących się w ramach postimpresjonizmu, którzy są z nim związani bardzo luźno. Marczyński operuje formą kubistyczną, podobnie jak zbliżony do nadrealizmu Łakomski. Świderski stara się o malarstwo bardziej przedmiotowe; Krzyształowski używa formy ekspresjonistycznej, budowanej na napięciach kierunkowych.

MODERNIZM

Najciekawszą z wystaw okresu sprawozdawczego była ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, urządzona przez Klub Plastyków w Krakowie. W połączeniu z udziałem modernistów na *Salonie* (Maziarska, Wojtanowicz) oraz wystawami indywidualnymi (Makarewicz TPSP IV, Hryńkowski TPSP VI), stała się ona wielką manifestacją polskiego abstrakcjonizmu i surrealizmu. O ważności ujawnionych w ten sposób tendencji artystycznych świadczą liczne i obszerne recenzje (Bogucki w *Odrodzeniu*, Witz w *Kuźnicy*, Blumówna i Dutkiewicz w *Przeglądzie Artystycznym* i in.), dyskusje publiczne (Domu Kultury staraniem ZLP i u Logofagów), wreszcie Zjazd Plastyków w Nieborowie, na którym moderniści wykazali dużą aktywność.

Wystawa Sztuki Nowoczesnej była urządzona bardzo starannie, z celem oddziałania na widza w sensie surrealistycznym, zadziwienia go i zmuszenia do rewizji własnej świadomości. Tak był skonstruowany katalog, taki cel miał pokaz fotomontaży i 10 modeli przestrzennych, taki wreszcie skutek wywierało oryginalne rozmieszczenie obrazów, parawanów i krzeseł oraz zainstalowanie megafonu, przez który dawano na zmianę muzykę i objaśnienia. Wystawiono przeszło sto obrazów, reprezentujących środowiska Krakowa, Warszawy, Łodzi i Poznania, ponadto liczne rysunki i grafikę. Wystawa nie miała charakteru ściśle programowego. Znalazły się tu obok siebie surrealizm geometryczny Kantora, Skarżyńskiego i in., abstrakcjonizm Jaremianki, Sterna, Włodarskiego i Nowosielskiego, surrealizm niegeometryczny Brzozowskiego, unizm Wegnera i Soblówny, oryginalne koncepcje Bogusza itd.

Genezą reprezentowanych na wystawie kierunków jest, jak określają recenzje, tradycja polskiej awangardy międzywojennej z jednej strony i wykorzystanie zdobyczy współczesnego malarstwa francuskiego z drugiej. Określenie genezy formalnej niewiele tu wyjaśnia. Pytaniem bardziej istotnym będzie, jaka jest społeczna funkcja modernizmu w obecnej naszej rzeczywistości? Odpowiedzi dostarczyła w tym wypadku prasa, Zjazd w Nieborowie i IV Zjazd ZPAP w Katowicach.

Modernizm legitymuje się swoją funkcją poznawczą, o znaczeniu ogólnospołecznym i funkcją laboratoryjną, ograniczoną do kręgu fachowców. Funkcja poznawcza, formułowana na terenie klubu i w wypowiedziach zawartych w komentarzu do Wystawy wygłaszanym przez megafon, polega na poszerzaniu rzeczywistości, odkrywaniu nowych, głębszych sposobów patrzenia na świat, zgodnie ze wzbogaceniem jego oblicza przez nowoczesną technikę i naukę. Funkcja laboratoryjna polega na opracowywaniu drogą eksperymentów nowych środków wyrazu i nowych koncepcji estetycznych. Są one bardziej zgodne z możliwościami malarstwa i współczesności niż dotychczasowe środki przedstawieniowe pozostające w ramach realizmu.

Obserwacja na wystawie i późniejsze dyskusje wykazały, że moderniści zwęzili zakres malarstwa sztalugowego eliminując jego bezpośredni skutek społeczny. W tym ujęciu funkcja poznawcza sztuki ogranicza się do oderwanego „wyrażania" epoki. Dalej, sto-

sunek modernistów do rzeczywistości nie opiera się w swych założeniach o wiarę w człowieka, ale raczej o jego pomniejszenie w stosunku do własnych zdobyczy, nad którymi stracił panowanie. Chodzi tu, mówiąc konkretniej, o wyraz społeczeństwa względnie ustroju nie panującego nad własną produkcją. Stąd pokazywanie formalnych niezwykłości nowoczesnej nauki i techniki jako zjawisk suwerennych, bez uwzględnienia ich podrzędności w stosunku do planowej pracy człowieka i społeczeństwa socjalistycznego.

Funkcja laboratoryjna modernizmu jest dla niego dostateczną racją bytu, o ile równocześnie istnieje malarstwo spełniające skutecznie funkcję poznawczą. Wpływ malarstwa nowoczesnego na plakat, grafikę użytkową, rzeźbę stosowaną itd., jest wielki i, przynajmniej obecnie, na pewno dodatni. Dyskusja ujawniła jednak niebezpieczeństwo traktowania sztuki laboratoryjnej jako poznawczej, stanowiącej główny nurt malarstwa sztalugowego i podstawę nauczania w wyższym szkolnictwie artystycznym. Ujawnienie się polskiego amatorstwa w formie opartej zdecydowanie o naturalizm (Wystawa Plastyków-Amatorów, o której piszę niżej) świadczy o tym, że ani kapizm, ani nawet formizm, a tym mniej abstrakcjonizm nie stały się własnością społeczeństwa, a przynajmniej jego części najliczniejszej i najwartościowszej, mas pracujących. Taką nieskuteczność społeczną malarstwa od czasów niemal Matejki spowodowała zarówno przewaga elementów laboratoryjnych w sztuce, jak i jej odnarodowienie. Sprawą palącą jest dziś przywrócenie plastyce bezpośredniego działania ideologiczno-wychowawczego, bez którego degeneruje się i twórca, i odbiorca.

Podany tu komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej uwzględnia nie tylko dyskusję nieborowską i lokalne krakowskie; posłużyły one raczej do sformułowania funkcji poznawczej i laboratoryjnej modernizmu. Wymienione dyskusje nie miały charakteru oceniającego i nie wyłoniły postulatów: czekano na dalszą ewolucję młodych i obiecujących plastyków. Potrzeba było kilka miesięcy pracy, aby sytuacja dojrzała na tyle, że dziś — po IV Zjeździe ZPAP — można rozgraniczyć sprawę modernizmu jako laboratorium środków plastycznych i sprawę realizmu socjalistycznego jako postulowanej na przyszłość sztuki poznawczej. Droga do jej artystycznego sformułowania prowadzi przez etapy i kompromisy. W Krakowie reprezentują je pewni malarze średniej generacji, którzy stosują koncepcje kubistyczne do tematyki społecznej (Waniek, Łakomski), względnie idą w kierunku syntezy formalnej przedmiotowo odczutego motywu (Świderski, Mierzejewski J., Symonowicz itp.)

„KRĄG" I NATURALIŚCI

Obok kapistów i modernistów działają w Krakowie naturaliści i malarze o nieokreślonym obliczu, z których część jest zrzeszona w grupie *Krąg*. Manifestacje ich działalności były w okresie sprawozdawczym następujące: Wystawa *Praca*, a zwłaszcza portrety przodowników pracy wykonane przez grupę *Krąg* (TPSP V); pierwsza wystawa *Kręgu* (TPSP I); Wystawa indywidualna Waśkowskiego (TPSP VI); udział w wystawie *Morze i jeziora* (Dom Plastyków III i IV) i na *Salonie* (TPSP II); pokazy naturalistów starszego pokolenia, Jarockiego (TPSP III) i Filipkiewicza (TPSP VI). Jak widzimy, zebrali się tu razem reprezentanci prowincjonalnego naturalizmu (np. Waśkowski, Czaykowski), przedstawiciele różnych odcieni impresjonizmu, postimpresjonizmu, formizmu itp. (np. Bologna, Żebrowski, Winkler), wreszcie starzy naturaliści o wyrobionym rzemiośle (Weiss, Jarocki, Filipkiewicz) i młodsi (Czerwenka, Brykner i in.). Ten „obóz" malarski zasługuje na specjalne omówienie głównie ze względu na działalność grupy *Krąg*. Zadokumentowała ona swoją uspołecznioną postawę w programie ideologicznym (ob. Wstęp do katalogu pierwszej wystawy grupy) oraz przez podjęcie inicjatywy pierwszomajowej (portretowanie przodowników pracy). Jednocześnie jego przeciętna twórczość stoi, według ogólnej opinii, na bardzo niskim poziomie. Jest to symptomatyczne dla sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie polska plastyka: zbyt bezpośrednie podjęcie zamówienia społecznego daje w pierwszych realizacjach wyniki małowartościowe.

Krąg zapowiedział w swoim programie ideologicznym dążenie do realizmu przez nawiązanie do odpowiednich tradycji polskiego malarstwa naturalistycznego i impresjonistycznego. Nie dyskutując słuszności tej metody należy przestrzec przed tolerowaniem w imię przyszłych zdobyczy prac, które są nie tyle negacją formalizmu czy wskrzeszeniem dobrych tradycji naturalizmu, ile drobnomieszczańskim kiczem, łatwizną formalną, świadectwem niskiego poziomu technicznego. Jeżeli dyskusja w Nieborowie i Zjazd w Katowicach ujawniły poważne zastrzeżenia plastyków co do „przyśpieszania" ewolucji sztuki ku realizmowi socjalistycznemu drogą poparcia materialnego i presji organizacyjnej — to głównym ich argumentem było niebezpieczeństwo utopie-

nia malarstwa w kiczu naturalistycznym na wstępnej fazie realizmu socjalistycznego. Dlatego, zdając tu sprawę z wystąpień grupy *Krąg*, muszę zanotować, że o pierwszej wystawie tej grupy nie było ani jednej dodatniej recenzji (z wyjątkiem neutralnego omówienia teoretyka *Kręgu* Winklera), dalej, że na wystawie *Praca* wśród pokazanych portretów przodowników pracy były obrazy niewątpliwie poniżej poziomu studenta trzeciego roku Akademii (np. Czaykowski), wreszcie, że to samo da się powiedzieć o urządzanych przez *Krąg* wystawach ulicznych w czasie Dni Krakowa. Krytyka osiągnięć *Kręgu* nie powinna jednak przesłaniać faktu, że on to właśnie zapoczątkował realizację dwóch najbardziej pozytywnych akcji, zmierzających do uzdrowienia sztuki i życia wystawowego. Chodzi o portretowanie przodowników pracy.

NOWE FORMY ORGANIZACYJNE PLASTYKI

Portretowanie przodowników pracy jest akcją stykającą malarzy bezpośrednio ze światem pracy. W dotychczasowej sytuacji (która już w okresie sprawozdawczym została częściowo przezwyciężona) kontakt nie mógł być nawiązany bez stworzenia w tym celu konkretnych form organizacyjnych. Postulat malarstwa tematowego i społecznie skutecznego był dla malarzy frazesem dowolnie interpretowanym. Portretowanie przodowników pracy zmuszało do bliższego zapoznania się z pracą od strony jednostkowego faktu, a równocześnie do konfrontacji celu artystycznego z jego odczytaniem przez portretowanego. Dwukrotna dyskusja urządzona staraniem *Kręgu* i ZPAP dała wyraz opinii ludzi pracy na temat portretów. Okazało się, że — pomijając krytykę niskiego poziomu technicznego — portretowani odczuwali poszczególne interpretacje malarskie jako sprzeczne z treścią portretu. I tak krytykowali postawę modela, fałszywie lub wcale nie mówiącą o jego czynnościach zawodowych. Dalej krytykowali postimpresjonistyczne analizy koloru dokonywane na „żywym ciele" przodowników. Można wyciągnąć stąd wniosek, że pierwsze realizacje omawianej akcji były tylko przeniesieniem koncepcji portretu mieszczańskiego i formalistycznej problematyki malarskiej na teren treściowo zupełnie odrębny. Dyskusja nie doprowadziła do sformułowań, jak powinien być pojęty portret przodownika (czy jako stylizowany ideał robotnika, czy jako jednostkowy obraz rodzajowy) i jaki powinien być jego wygląd artystyczny (czy możliwie fotograficzny, czy też wyrażający charakter portretowanego ekspresjonistyczną lub klasycyzującą syntezą formy).

Wystawa tematowa jest nowym typem form wystawy, opartym na założeniu, że sztuka powinna czynnie oddziaływać na społeczeństwo. Wystawa tematowa poddaje wyobraźni widza malarskie interpretacje najważniejszych dziś zjawisk społecznych i politycznych. Jest więc obliczona na to, by stosunkowo jednolite interpretacje malarskie stały się dla widza wzorcami wyobrażeniowymi, jakie będą nasuwać się jego pamięci przy codziennym spotykaniu się ze zjawiskami zawartymi w temacie wystawy.

Krakowskie wystawy tematowe nie dały niestety, poza samą koncepcją, konkretnych osiągnięć. Pierwsza z nich, *Morze i jeziora* (Dom Plastyków III—IV), była niejednolita tematycznie, artystycznie i jakościowo, a więc bez możliwości społecznego oddziaływania. Druga z kolei pt. *Praca* (TPSP V) ujawniła poważne niedociągnięcia, wynikające już nie tylko z niejednolitości kierunków oraz poziomu obrazów, ale i z nieporozumień ideologicznych u wystawiających malarzy. Okazało się, że naczelny temat wystawy był dotąd marginesową pozycją w twórczości plastyków, o czym świadczy przeważnie niski poziom prac nawet u bezwzględnie dobrych autorów oraz wystawianie prac starych. Konsekwencją tej marginesowości — a może właśnie przyczyną — było niezrozumienie treści społecznej tematu: praca, potraktowanie go albo jako temaciku rodzajowego, albo jako pretekstu do kombinacji formalnych.

Niezależnie od chwilowego niepowodzenia inicjatywa wystaw tematowych przybiera coraz poważniejsze formy. IV Zjazd ZPAP w Katowicach przewidział ułożenie dla przyszłego *Salonu* ogólnozwiązkowego tematów-typów, które by spowodowały zajęcie się przez malarzy istotnymi zjawiskami współczesnej rzeczywistości. To samo znaczenie polityczno-kulturalne mają rozpisane w czerwcu br. konkursy (Centr. Domu PZPR i Domu WP), które będą jeszcze jedną akcją wiążącą plastykę z jej funkcją społeczną.

Omówienie nowych form organizacyjnych plastyki nie byłoby kompletne, gdybyśmy nie wspomnieli o akcji należącej tu tylko częściowo, o akcji wystaw objazdowych Muzeum Narodowego w Krakowie. Interesuje ona plastyka z dwóch powodów: wystawy objazdowe stwarzają nową formę pokazywania obrazów, opartą na ściśle dydaktycznym układzie materiału a mającą na uwadze masowego odbiorcę, zaś praktyka

przewodników wystawy poucza o zainteresowaniach plastycznych odbiorcy wiejskiego i małomiasteczkowego. Wnioski z doświadczeń omawianej akcji, ważne dla naszego tematu, wyglądają następująco: 1. Malarstwo sztalugowe współczesne, o ile by miało oddziałać masowo, musiałoby być pokazywane także w formie wystaw ruchomych o wyraźnej linii dydaktycznej, względnie propagandowej, naczelnego tematu. 2. Opierając się na podejściu widza prowincjonalnego możemy określić, że przemówić do niego może obecnie przede wszystkim sztuka interesująca go tematem i zastanawiająca techniką iluzjonistyczną.

SZTUKA PLASTYKÓW-AMATORÓW

W czasie dyskutowania przez malarzy spraw realizmu socjalistycznego pokazano pracę plastyków-amatorów najpierw na okręgowych wystawach eliminacyjnych (w Krakowie, w Domu Kultury Zw. Zaw., IV), potem na ogólnopolskiej wystawie w Warszawie.

Na wystawie krakowskich amatorów wyraźnie zarysowały się trzy grupy, odpowiadające zróżnicowaniu klasowemu społeczeństwa. Pierwsza, to prymitywy chłopski, wyrosły na analfabetyzmie i izolacji kulturalnej wsi (Nikifor, Bułat, Stępień i in.). Druga, to sprymitywizowana sztuka oficjalna wychowanków Ogniska Plastycznego i rzemieślniczo-urzędniczych sfer miejskich. Trzecia, najliczniejsza, to oparte o naturalizm i fotografię malarstwo środowisk robotniczych i urzędniczych, kładące największy nacisk na temat. Reakcja zwiedzającej wystawę inteligencji była często następująca: podobał się prymityw wiejski, częściowo pseudokapizm. Obrazy robotników (piszę o wypowiedziach nieoficjalnych i przypadkowych) traktowano jako kicze, świadectwa zepsutego smaku.

Wydaje się, że sztuki amatorów, tak jak i w ogóle młodej sztuki demokracji ludowych, nie można oceniać wyłącznie z punktu widzenia gotowej estetyki, którą przecież stworzył formalizm. Należy ją oceniać także z punktu widzenia możliwości rozwojowych, związanych z tym, o ile dana sztuka może wyrazić swoją epokę i o ile może oddziaływać na swoje społeczeństwo. Wystawa amatorów pokazała, jako najbardziej zdolną do rozwoju, naturalistyczno-fotograficzną sztukę robotników, opartą o poczucie realnego istnienia przedmiotu z jego cechami poznawalnymi nie tylko wzrokowo, ale i dotykowo i intelektualnie (znajomość konstrukcji i użyteczności przedmiotu). Dalej, sztuka ta jako produkt najbardziej prężnego środowiska klasowego posiada zdecydowany i dodatni wydźwięk ideologiczny w tematyce i typizacji postaci. Konfrontacja wymienionych cech widzenia u przeciętnego odbiorcy z cechami widzenia malarza zawodowego dała temu drugiemu cenny materiał doświadczalny.

Takie refleksje natury teoretycznej budziła wystawa amatorów. Nie należy pominąć jej innego aspektu. Pokazała ona rezerwy talentu u ludzi pracy i dostarczyła nowych kandydatów do kształcenia plastycznego. Nie trzeba chyba dodawać, jak pouczająca była cała ta akcja dla kierowników pracy Ognisk Plastycznych i Domów Kultury, a w szczególności dla kursów malarskich prowadzonych przez obie te instytucje.

RZEŹBA I GRAFIKA

Malarstwo sztalugowe jest dziedziną sztuki najmniej określoną przez swój cel użytkowy. Stąd trudny wybór najwłaściwszej formy artystycznej i często nieporozumienia wskutek braku kryteriów. Inaczej jest z rzeźbą i grafiką.

Rzeźba X. Dunikowskiego na zbiorowej wystawie (TPSP X—XI) była podziwiana bez zastrzeżeń, czemu dały wyraz pozytywne recenzje. Tematyka ludzka, konkretność materiału rzeźbiarskiego i nieprzeciętna osobowość autora zapewniły wystawie dużą siłę przekonywania. Nie przeszkodziły temu skrajności kierunku, jakie występowały zarówno we wczesnych fazach twórczości Dunikowskiego (secesyjny ekspresjonizm w rodzaju *Tchnienia*), jak i w jego pracach ostatnich (oparta o ludowość syntetyczna forma pomnika na górze św. Anny).

Wysoki poziom omówionej wystawy nie jest regułą dla wystąpień rzeźbiarskich Krakowa. Pokaz kilkudziesięciu projektów na pomnik Chopina w Krakowie (hall Biblioteki Jagiellońskiej, VI) stał na bardzo niskim poziomie. Okazało się, że najtrudniej było zaprojektować „normalną" postać w „normalnej" sytuacji — takich koncepcji było najmniej. Były natomiast reprezentowane wszelkie możliwe pomysły, od barokowego pomnika z pegazami do ekspresjonistycznych kombinacji z lirą i do surrealistycznie rozrzuconych po trawie głowy i rąk Chopina.

Grafikę krakowską reprezentuje grupa *9 Grafików*. Jej wystąpienia były następujące: własna wystawa (TPSP I), pokaz prac Wejmana (TPSP VI) i udział w wystawach ogólnych, np. w wystawie *Praca* (TPSP V). Tematyka grafik jest współczesna, nastawiona na zamówienie społeczne.

Zespołowe opracowywanie cyklów (miasta polskie, praca, Chopin) wytycza wyraźnie linię ideologiczną grupy. Forma artystyczna grafik nie wykracza poza zasadniczy realizm, jest jednak niejednolita i obejmuje różne formacje stylowe: kreskę XIX-wieczną, dekoracyjne plany kubistyczne, kreskę neoklasyczną, nowoczesny „schnitt" przedwojennych grafików warszawskich itd.

SZKOLNICTWO ARTYSTYCZNE

Praca krakowskiego szkolnictwa artystycznego skupia się na trzech odcinkach: 1. Kształcenie plastyków „czystych" w Akademii, 2. Kształcenie użytkowców w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, 3. Kształcenie laików w Liceum Plastycznym, Ognisku Kultury Plastycznej i Domu Kultury.

Krakowska Akademia Sztuk Pięknych pozostaje nadal pod kierownictwem czołowych kapistów. W okresie sprawozdawczym wprowadzono następujące zmiany: obok aktów kobiecych i męskich maluje się modeli ubranych, ustawionych jako prasowaczki, praczki, fryzjerzy, stolarze itp. Następnie, powstały samodzielne specjalizacje użytkowe malarstwa monumentalnego i konserwacji zabytków (obok już istniejącej dekoracji teatralnej i grafiki artystycznej). Wykłady marksizmu-leninizmu, pewne zmiany personalne oraz wprowadzenie listy obecności uzupełniają obraz częściowych reform Akademii w roku 48/9. Opierając się na dorocznej wystawie sprawozdawczej (czerwiec 49), na wypowiedziach studentów (artykuły w *Po prostu* i we *Wsi*, relacje na odprawie ZAMP w Warszawie) i na wypowiedziach wicemin. Sokorskiego (na tejże odprawie oraz na IV Zjeździe ZPAP w Katowicach) można następująco określić obecny stan rzeczy w Akademii:

Założeniem koncepcji pedagogicznej uczelni (od 45 r.) jest niemożność wczesnego rozpoznania młodzieży utalentowanej. Do Akademii przyjmuje się zasadniczo wszystkich i dopiero w czasie pięcioletnich studiów „wyławia się" malarzy. Procent studentów odpadających (zmiana zawodu, zmiana specjalizacji, porzucenie studiów) jest bardzo duży, co przy braku dwustopniowości uczelni jest marnotrawieniem materiału ludzkiego i środków finansowych uczelni.

Program studiów jest przeładowany, co — przy apolitycznym traktowaniu przedmiotów — hamuje ideologiczne uświadomienie studentów. Zwłaszcza 4—6-godzinne studium z natury, prowadzone według zasad malarstwa postimpresjonistycznego, uniemożliwia wszechstronny rozwój artystyczny, pozbawia studenta twórczego podejścia do zagadnień: jaka ma być sztuka i komu ma służyć.

Opierając się na tym, że dzisiejsi wychowankowie będą za kilkanaście czy kilkadziesiąt lat kształtować sztukę Polski Ludowej, konieczna wydaje się reforma Akademii w kierunku zniesienia dyktatury jednego kierunku artystycznego, wprowadzenia dwustopniowości i przeorganizowania programu studiów.

Takie jest stanowisko studentów zorganizowanych w ZAMP i częściowo w PZPR po przedyskutowaniu spraw uczelni na terenie zespołu samokształceniowego.

Wicemin. Sokorski na IV Zjeździe ZPAP stwierdził, że niedopuszczalne jest panowanie jednego kierunku na uczelni artystycznej, że wykładowcy ponoszą odpowiedzialność za prawidłowy rozwój studentów, nie hamowany odrywaniem się od współczesności.

Wystawa sprawozdawcza Akademii wykazała pewną poprawę w stosunku do wystawy z roku poprzedniego. W niektórych pracowniach pokazano kompozycje o tematyce społecznej, we wszystkich — studia wspomnianych już modeli „pracujących". Jednocześnie jednak forma większości prac jest kapistyczna i sprzeczna z treścią tematu społecznego. Charakterystyczne było, że pracownie, w których przeciętny poziom techniczny był najwyższy, były pod względem tematyki i bezpośredniości najsłabsze, i odwrotnie, pracownie z bardziej wszechstronnymi zainteresowaniami cierpią na brak wiedzy malarskiej potrzebnej do ich wyrażenia.

Tak się przedstawia stan rzeczy w r. akad. 48/9. Jest spodziewane wprowadzenie szeregu zmian po przedyskutowaniu wystawy na Międzyszkolnych Popisach Szkół Artystycznych w Poznaniu (zapowiedzianych na październik).

Kształcenie studentów na WSSP jest bardziej określone celem użytkowym poszczególnych specjalności i dzięki temu nie popada w zasadnicze błędy metodologiczne. Najbardziej ryzykowna jest tu pracownia malarska prowadzona przez Kantora (uwagi są oparte na wynikach półrocznej wystawy sprawozdawczej). Metoda polega na nauczeniu studentów niewyrobionych plastycznie twórczego postrzegania rzeczywistości w sensie modernizmu. Z jednej strony chodzi o wykrycie w naturze i pokazanie na płótnie dekoracyjnych wartości formalnych, z drugiej student ma uczulić swoją wrażliwość na dziwność przedmiotów postrzeganych i przedstawić ją w sposób sugestywny środkami plastycznymi. W wyniku otrzymano

akty i martwe natury silnie deformujące przedmiot. Wydaje się, że ten eksperyment pedagogiczny, dodatni w zastosowaniu do zdolniejszych użytkowców, może okazać się niebezpiecznym przy stosowaniu go na większą skalę.

Kształcenie laików jest najbardziej może trudnym do prowadzenia w swoich wynikach problemem szkolnictwa artystycznego. Czy należy rozwijać ich tak, jak się sami rozwijają pod łącznym wpływem muzealnego naturalizmu, filmu i, rzadziej, sztuki współczesnej? Czy też należy ich przeprowadzać poprzez dyscyplinę formalną kapizmu, nie mówiąc już o modernizmie?

Liceum Plastyczne stoi raczej na tym drugim stanowisku. Wykładowcy (Orszulski, Krzyształowski, Stawowski) starają się stopniowo doprowadzić młodzież do świadomego użycia elementów formalnych. Uważają oni, że mając do czynienia przede wszystkim z przyszłymi odbiorcami, powinni im zapewnić zrozumienie dla formalnych kanonów sztuki.

Ognisko Plastyczne i kursy w Domu Kultury spełniają analogiczne zadania w stosunku do dzieci (Ognisko) i dorosłych (Dom Kultury). Wyniki pracy tych placówek są zgodne z założeniem pedagogicznym: kształcenia odbiorcy przez przyswojenie mu kultury formy i koloru.

Andrzej Wróblewski

KRAKOWSKI SEZON MUZYCZNY

FILHARMONIA

Wydaje się, że przodującym założeniem Filharmonii Krakowskiej w ubiegłym sezonie była mobilizacja coraz szerszych mas na rzecz wielkiej muzyki symfonicznej. W każdym razie chęć ta najprościej wyjaśnia zjawisko względnie powolnego postępu instytucji po linii spraw czysto muzycznych. Mam na myśli repertuar Filharmonii, który wbrew oczekiwaniom i w tym sezonie nie odbiegł zbyt daleko od szablonu. Brak rozmachu sprawia, że Filharmonia poprzestała na pozycjach stałych, bezpiecznych, korzystając z utartych dróg.

Na zasadzie obserwacji i doświadczeń ubiegłego sezonu można stwierdzić za to skuteczność poczynań wychowawczo-upowszechniających. Udało się bowiem istotnie pozyskać publiczność, dzisiaj już najzupełniej przekonaną do swej Filharmonii i — co najważniejsze — niezwykle chłonną i nie pozbawioną krytycyzmu. Zobowiązuje to ludzi organizujących upowszechnianie kultury muzycznej do pracy dalszej, konsekwentnej, mającej za cel już nie tylko zdobycze ilościowe wśród odbiorców, lecz również kształcenie ich smaku na drodze zapoznawania ich z jak największą i zróżnicowaną muzycznie czy stylistycznie literaturą symfoniczną. Stanie się to z czasem najlepszym środkiem zapobiegawczym przeciwko takiej ewentualności, że muzyka wykonywana pozostanie w tyle poza wyprzedzającą ją i wciąż rosnącą wiedzą muzyczną słuchaczy.

Niedawno ktoś zalecał na łamach prasy codziennej grywanie w Filharmonii walców Straussa, jako jeden ze skutecznych sposobów zjednania szerokiego ogółu dla muzyki; tymczasem szeroki ogół wypowiedział się sam, i to najbardziej wiarogodnie, na temat swych zainteresowań, oklaskując żywiołowo *Symfonię Liturgiczną* Honeggera czy *Mathis der Maler* Hindemitha.

Miejmy nadzieję, że sezon następny przyniesie pod tym względem zmianę na lepsze, że kierownictwo muzyczne Filharmonii wykaże się większą odwagą w zaspokajaniu potrzeb muzycznych Krakowa.

W sezonie ubiegłym dała Filharmonia Krakowska 86 koncertów, w tym 43 wieczory piątkowe, 11 poranków symfonicznych (w ramach poranków znalazły się koncerty dla świata pracy), 16 koncertów szkolnych, 12 objazdowych.

Frekwencja wyraża się cyfrą około 78 tysięcy, nie licząc dalszych 13 tysięcy słuchaczy, których orkiestra i soliści odwiedzili, dając koncerty w ich zakładach pracy.

Kierownictwo muzyczne Filharmonii spoczywało w rękach dyr. W. Bierdiajewa i prof. A. Kopycińskiego, stałych dyrygentów. Oprócz nich wystąpili jako dyrygenci: E. Bury, Z. Górzyński, R. Herman, W. Krzemieński, Z. Latoszewski, B. Lewandowski, M. Mierzejewski, A. Panufnik, W.

Rowicki, St. Skrowaczewski, T. Wilczak, K. Wiłkomirski, St. Wisłocki, A. Zarubin i B. Wodiczko, oraz dyrygenci zagraniczni: V. Smetaček — Czechosłowacja, Sacha Popow — Bułgaria, Otokar Pařik — Czechosłowacja, I. Neumark — Holandia, A. Mandelsohn — Rumunia oraz K. Rothenbühler — Szwajcaria.

Solistami tego sezonu byli: Pianiści: Zb. Drzewiecki, W. Kędra, Al. Kagan, B. Hesse, M. Wiłkomirska. Zb. Szymonowicz, Raoul Koczalski, W. Maciszewski, B. Muszyńska, R. Smendzianka, St. Szpinalski, O. Ilwicka, H. Czerny-Stefańska, H. Sztompka, B. Woytowicz, K. Klein, M. Kazurowa, I. Ekier.

Śpiewacy: H. Szlemińska, W. Kaczmar, E. Bandrowska-Turska, B. Kostrzewska, L. Terlecka, I. Lewińska, St. Hoffmanowa, W. Bregy, K. Kruszewski, A. Dobosz, W. Frogni, A. Domieniecki, Z. Wünsch-Pawlikowska, A. Klonowski, A. Wolak, H. Zawierska.

Skrzypkowie: I. Dubiska, St. Jarzębski, G. Bacewiczówna, E. Umińska, H. Palulis, T. Wroński, Zdz. Roesner.

Jako soliści wystąpili również: J. Makowicz — wiolonczela, B. Orłow — fagot i A. Kwaśniak — obój.

Muzycy zagraniczni (w dalszym ciągu trzymając się kolejności chronologicznej):

Pianiści: W. Svihlikowa (Czechosłowacja), P. Sieriebriakow (Z.S.R.R.), K. Kazandżijewa (Bułgaria), R. Bergroth (Finlandia), Al. Dieduchin (Z.S.R.R.), P. Baumgartner (Szwajcaria), L. Christian (Rumunia), E. Petri (Węgry), I. Ungar (Węgry), St. Askenazy (Belgia).

Skrzypkowie: H. Barinowa (Z.S.R.R.), I. Gitlis (Anglia), E. Garay (Węgry).

Wiolonczeliści: A. Szafran (Z.S.R.R.), Al. Katz (Izrael), I. Whitehead (Anglia).

Śpiewała M. Krasowa (Czechosłowacja).

Kilka słów o chórze Filharmonii: zespół ten, liczący 178 członków, pracuje pod kier. prof. Zb. Soji w sposób zasługujący na szczególne uznanie, zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę trudności, na które praca ta napotyka.

Chór brał udział w 12 koncertach, wykonując czterokrotnie *Requiem* Mozarta, *IX. Symfonię* Beethovena (2 razy), Szymanowskiego *Litanię* i *Veni Creator* (2 razy), *Pieśń Zjednoczonych Partii* Panufnika-Wrobla, oraz śpiewał na trzech akademiach. W kwietniu b. r. chór odwiedził z *IX. Symfonią* Warszawę.

Koncerty szkolne odbywały się przeciętnie dwa razy w miesiącu, poprzedzane prelekcjami prof. Br. Rutkowskiego. O ile można się było zorientować, program nie był układany specjalnie na użytek tych audycji. Korzystano w nich z utworów właśnie przygotowanych do odbytego lub mającego się odbyć wieczoru symfonicznego. Odbyło się 16 takich koncertów.

W ramach wszystkich koncertów Filharmonii wykonano ogółem 338 utworów (dokładniej: 4 — kompozytorów preklasycznych, 62 — klasyków, 173 — romantyków i 99 — współczesnych, w tym dzieł kompozytorów polskich — 113, słowiańskich — 84, innych — 141.

Po raz pierwszy wykonano w Krakowie: *Symfonię Liturgiczną* Honeggera, *Koncert fortepianowy* Gershvina, *Mathis der Maler* Hindemitha, *Wariacje* Andriessena, *Michała Anioła* Mandelsohna, *II Symfonię* Andricu, *Koncert fortepianowy* Palmgrena, *Nokturn* Honeggera.

Tak się złożyło, że wzbogacanie repertuaru Filharmonii tutejszej utworami nowymi było ściśle związane z gościnnymi występami. Bez intencji wykroczenia poza ramy sprawozdania chciałbym podzielić się tu przekonaniem, iż prawykonania dla prostych przyczyn powinny stać się obowiązkiem i troską stałego kierownictwa muzycznego, a nie — jak dotychczas — odbywać się niejako przypadkowo, z okazji przyjazdu obcego dyrygenta czy solisty, który nie zawsze ma czas na rzetelne przeprowadzenie prób; pomijam już fakt, że trudno wymagać od muzyków zagranicznych znajomości naszego gustu i potrzeb kulturalnych.

Orkiestra Filharmonii jest już bliską poziomu koniecznego dla uprawiania wszelkich odmian muzyki symfonicznej. Można być pewnym, że niedługo Kraków będzie posiadał zespół, którego sprawność odpowie zamierzeniom repertuarowym. Coraz mniej bywa koncertów przypadkowo dobrych; słuchacz coraz rzadziej bywa narażony na nieprzyjemności wynikłe z czysto technicznych usterek orkiestry lub ze zbyt małej ilości prób, czy wreszcie z nieco lekceważącego stosunku wykonawców do

muzyki, którą przedstawiają (chodzi zwłaszcza o muzykę nowoczesną).

Sprawa ostatnia jest ważna. Słuchacz młody, niewykształcony muzycznie (a o takich przecież chodzi Filharmonii przede wszystkim), łatwiej wychwyci i zapamięta niestaranne zagranie w czasie koncertu np. waltorni, czy — jeśli będzie dostatecznie muzykalny — prędzej zauważy śmieszność w braku stroju między fortepianem a którąś z grup instrumentow w ćwierćtonowych blisko rozmiarach, niż ktoś osłuchany, komu w tym samym momencie chodzi o stronę muzyczną, czy interpretację samego dzieła.

Nie dowodzi to oczywiście, by dla technicznych czy muzycznych racji fakt wykonania, powiedzmy, *Requiem* Mozarta miał stać się w ocenie krytyki wydarzeniem przedwczesnym, pozostawiającym złe wrażenie, i — co za tym idzie — paczącym smak publiczności. Mowa zresztą o konkretnym wypadku z ubiegłego sezonu. Mimo ostrej krytyki — *Requiem* powtórzono czterokrotnie. Więcej tego rodzaju odważnych prób! Przypuszczam, że w niezbyt odległej przyszłości można będzie dyskutować z przeciętnym słuchaczem Filharmonii o różnicy w tempie branym przez Bruno Waltera i Kopycińskiego przy wykonaniu *Lacrimosy*. Lecz istnienie tej różnicy nie jest wystarczającym powodem, dla którego publiczność nie miałaby już dzisiaj usłyszeć *Requiem*.

Praca coraz bardziej sprężysta, zwiększona ruchliwość, odwiedziny orkiestry w fabrykach i kopalniach, rosnąca liczba gości zagranicznych — oto najważniejsze w tym sezonie osiągnięcia Filharmonii. Nie bez żalu żegna Kraków odchodzącego jej dyrektora, prof. Waleriana Bierdiajewa, oczekując równocześnie z zaciekawieniem nowego kierownictwa, które podejmie odpowiedzialną pracę w najpoważniejszym w kraju ośrodku muzycznym.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Działalność wydawnicza i koncertowa P.W.M. w ubiegłym sezonie była jeszcze jednym dowodem niezwykłej ruchliwości i wszechstronności tej instytucji. Oto kilka cyfr, które zilustrują postęp w zakresie wydawniczym:

P.W.M. w ciągu blisko czteroletniego istnienia wydrukowało łącznie 32,185.000 stron w 754.500 zeszytach lub tomach, stanowiących 251 pozycji katalogowych. Dzienna produkcja P.W.M. wynosi 60.000 stron (dla porównania: produkcja całoroczna w r. 1945 wyniosła 550.000 stron, w r. 1948 18,155.000). Większość nakładu — to wydawnictwa z zakresu szkolnictwa muzycznego.

P.W.M. posiada wypożyczalnię materiałów pisanych; ma ona 1423 pozycje i obejmuje swym zasięgiem również zagranicę.

Ruch Muzyczny posiada obecnie 1900 stałych abonentów (przedwojenna *Muzyka Polska* miała ich 300).

W ramach koncertów P.W.M., cieszących się wzrastającą popularnością i mających już własną publiczność i atmosferę, w sezonie sprawozdawczym odbyło się 8 koncertów. Zespoły i soliści krakowscy wykonali na nich utwory następujących kompozytorów: Wacław z Szamotuł, R. Padlewski, W. Rudziński, F. R. Łabuński, P. Perkowski, R. Palester, S. Kisielewski, A. Panufnik, K. Szymanowski, B. Woytowicz, K. Regamey, A. Szałowski, S. Moniuszko, J. Ekier, M. Spisak, W. Lutosławski, S. S. Szarzyński, I. Krenz, I. Zarębski, R. Maciejewski, S. Wiechowicz, Jan z Lublina, R. Statkowski, Z. Stojowski, H. Opieński.

Niektóre z koncertów były dopełnione dyskusją nad wykonanymi utworami.

Szkoda, że zawiązany przeszło rok temu Klub Miłośników Muzyki nie wznowił swej działalności; zaczął on i zarazem skończył swój żywot wykonaniem jednego kwartetu.

Również nie bez żalu trzeba wspomnieć o obiecanych przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej audycjach z płyt gramofonowych. W rezultacie zamiast przewidzianego cyklu odegrano, w ramach jednego wieczoru, dwa dzieła Strawińskiego.

Staraniem P.T.M.W. odbyła się audycja i dyskusja poświęcona muzyce atonalnej. Żywość dyskusji wskazuje na potrzebę takich imprez.

Mam nadzieję, że przyszły sezon zostanie wzbogacony odnowieniem kilku wymienionych wyżej cyklów audycji. Nie

trzeba chyba wspominać o ich potrzebie czy roli wychowawczej.

Dość trudno bowiem wyobrazić sobie ośrodek kulturalny tej miary co Kraków, pozbawiony stałej muzyki kameralnej, bez koncertów, których program byłby przeglądem twórczości aktualnej naszej i obcej, lub prezentował arcydzieła muzyki mało znane czy zapomniane, — wreszcie bez imprez o charakterze dyskusyjnym, umożliwiających kontakt artysty czy kompozytora z ogółem odbiorców.

Kraków, posiadając doskonałe zespoły, solistów oraz dysponując odpowiednimi dla takiej muzyki pomieszczeniami, ma większe niż inne nasze miasta możliwości kultywowania muzyki kameralnej i eksperymentalnej.

Oczekujemy więc w nadchodzącym sezonie dalszej aktywności ze strony P.W.M. i P.T.M.W., będących, jak dotąd, jedynymi inicjatorami ruchu muzycznego o takim właśnie charakterze.

ROK CHOPINOWSKI

Działalność organizatorów Roku Chopinowskiego wyraziła się serią koncertów i recitali fortepianowych, obejmującą swym zasięgiem Kraków i województwo.

Akcja Roku Chopinowskiego nie ma charakteru wymiany ogólnokrajowej: poszczególne województwa wyłoniły samodzielne komitety, które korzystając z subsydiów ministerstwa planują imprezy muzyczne przy współudziale miejscowych artystów.

Po inauguracji Roku Chopinowskiego w Krakowie (H. Sztompka i B. Woytowicz wykonali w jej ramach obydwa koncerty fortepianowe) nastąpił ciąg recitali z udziałem R. Smendzianki, Wł. Kędry, W. Maciszewskiego, R. Baksta, Z. Czerny-Stefańskiej, Zb. Drzewieckiego i M. Bilińskiej-Riegerowej.

W tym samym czasie odbyły się audycje przeznaczone dla szkół oraz koncerty świetlicowe, w których wystąpili: Z Czerny-Stefańska, M. Bilińska-Riegerowa, A. Szlęmińska, I. Ochlewska, Z. Adamska, R. Smendzianka, E. Bury, Br. Rutkowski, H. Sztompka, A. Müller, M. Bieńkowska, Z. Bisanz, I. Miketta i St. Łobaczewska.

Prowincję krakowską odwiedziły ekipy pianistów, śpiewaków i prelegentów, organizując koncerty w następujących miejscowościach: Nowy Targ (4 koncerty), Rabka (4 koncerty), Tarnów, Mościce, Muszyna, Piwniczna, Szczawnica, Czorsztyn, Bukowina, Krynica (4 koncerty), Zakopane (3 koncerty). Oto nazwiska artystów, którzy wzięli udział w wyjazdach: Zb. Drzewiecki, Br. Rutkowski, B. Muszyńska, M. Rabczyńska, R. Smendzianka, A. Rieger, Z. Wünsch-Pawlikowska, O. Martusiewicz, A. Rudnicka, A. Dobrowolski, K. Klein, Pasierb (Orland), St. Łobaczewska, M. Bilińska-Riegerowa, Kroczyńska.

W ramach tych imprez odbyły się koncerty zamknięte, przeznaczone dla świata pracy, związków zawodowych i grup pracowników przebywających na wczasach.

Trudności w koncertowaniu poza Krakowem są duże z racji braku odpowiednich instrumentów (z ekipą jedzie zwykle stroiciel) i pomieszczeń; bywają też one nierzadko wynikiem przerostu procedury biurokratycznej czy nawet prostego braku zrozumienia ze strony instytucji miejscowych, decydujących o stronie technicznej koncertu.

I w samym Krakowie Rok Chopinowski posiadałby przebieg bardziej urozmaicony, gdyby nie przeszkody przy staraniach o duże sale. Urządzenie wieczoru np. w „Świcie" byłoby możliwe na zasadzie umowy z Filmem Polskim, i to na jego korzyść (*via* Warszawa w dodatku), przerastającej możliwości finansowe Roku.

Koncerty starano się, w miarę możności, powtarzać w formie imprez zamkniętych dla świata pracy, szkół i organizacji, co zresztą powiodło się. Zrozumiałe, że koncerty dla szkół przybiorą na liczbie z początkiem nowego roku szkolnego.

Szczegóły konkursu na projekt pomnika Chopina są znane z prasy codziennej. Wiele przemawia za zmianą pierwotnego projektu budowy pomnika; istnieje przekonanie, że realizacja planu przybierze formę tzw. „Żywego Pomnika", polegającego na stypendiach, wydawnictwach i tym podobnych przedsięwzięciach, które na przestrzeni czasu skuteczniej niż kamień służyć będą sprawie Chopina.

Adam Pawlikowski

LIST Z ŁODZI

Łódź pustoszeje. A nie jest to, niestety, tylko rezultat wakacyjnych wędrówek stałych mieszkańców miasta na letnisko. Chodzi tym razem o masowy *exodus* artystów i uczonych, przenoszących się na stałe do Warszawy. W latach 1945—1949 Łódź skupiła na swoim terenie poważną ilość przedwojennych warszawian, którzy pobyt tutaj traktowali jako zdecydowanie tymczasowy. Obecnie, kiedy warunki życia w stolicy już się unormowały, wszyscy ci „tymczasowi" starają się możliwie najszybiej wynieść z Łodzi. Fala „warszawomanii" ogarnęła nawet rdzennych łodzian oraz przybyszów z innych stron. Zdecydowanie masowy charakter nadał owemu „exodusowi" fakt opuszczenia Łodzi przez całe zespoły, jak np. zespół teatru rewiowego „Syrena", zespoły redakcyjne *Kuźnicy* i *Wsi*.

Łódź traci nie tylko oba swoje, a jedyne w tym mieście, tygodniki literackie, ale także Teatr Kameralny Domu Żołnierza, którego zespół przenosi się wraz z dyr. Michałem Meliną do Warszawy. Do Warszawy wyprowadza się także Leon Schiller, co oznacza poważne zmiany w Teatrze Wojska Polskiego, zarówno wskutek zmiany kierownictwa, jak i zmian personelu aktorskiego i reżyserskiego.

Straty poniosły również i wyższe uczelnie łódzkie, z których ubyło kilku młodych uczonych już czynnych jako wykładowcy oraz część najmłodszego narybku (grupę bardzo dobrze zapowiadających się młodych polonistów łódzkich „zakaperował" warszawski Instytut Badań Literackich).

W roku 1949 kończy się więc definitywnie okres, w którym Łódź mogła współzawodniczyć jako skupisko sił artystycznych i naukowych z Warszawą. Jest to bardzo przykre dla wszystkich lokalnych patriotów, ale nieuniknione ze względu na odzyskanie przez stolicę dawnej roli głównego centrum życia artystycznego i umysłowego Polski. Stwierdzić zresztą trzeba, że właściwie Łódź nie posiada danych na rywalizowanie pod tym względem z Warszawą.

Nie posiadała ich również przed wojną. Łódź była wówczas najbardziej „prowincjonalnym" z wielkich miast naszego kraju. Drobna grupka inteligencji zawodowej, naukowców i artystów niknęła wtedy wśród masy zapracowanych, żyjących w fatalnych warunkach robotników oraz wiecznie zaaferowanych, zajętych stale dorabianiem się na wszelkie sposoby (z urządzaniem zyskownych plajt włącznie) „łodzermenschów". Jedyne środowisko żywsze intelektualnie stanowiła młodzież szkolna, ale ta po zdobyciu matury musiała wędrować do innych miast, gdyż jedyną wyższą uczelnią na terenie Łodzi była filia warszawskiej Wolnej Wszechnicy.

W tych warunkach życie kulturalne Łodzi przedstawiało się nader anemicznie. W półmilionowym mieście nie mogło powstać środowisko zdolne dać oparcie czy to poważniejszemu czasopismu literackiemu, czy też teatrowi stojącemu na wyższym poziomie. Kino i teatrzyk rewiowy górowały zdecydowanie pod względem popularności nad teatrem, który stale łatać musiał niedobory kasowe takimi czy innymi subwencjami i nie mógł osiągnąć postawionych sobie celów kulturalno-wychowawczych.

Jeżeli w latach powojennych życie kulturalne Łodzi pulsowało żywszym rytmem, to przyczyną tego był nie tylko dość przypadkowy i krótkotrwały zresztą napływ uczonych i artystów, nie mogących bezpośrednio po wojnie zamieszkać w zniszczonej Warszawie, ale przede wszystkim przeobrażenia społeczno-polityczne naszego ustroju społecznego. „Łodzermensch" jest już wymierającym okazem fauny ludzkiej; społecznie nie gra on absolutnie żadnej roli i dlatego też niezdolny jest do narzucania sztuce i kulturze swojego „zamówienia społecznego", którego realizowanie spychało nas na poziom jaskiniowego niemal barbarzyństwa.

Dla przykładu: w *Roczniku Literackim* z 1932 r. znajdujemy szczegółowe informacje o łódzkim sezonie teatralnym 1931—32. Otóż okazuje się, że największy sukces osiągnęła podówczas amerykańska farsa *Hau-Hau* (113 przedstawień), podczas gdy ciesząca się stosunkowo największą frekwencją sztuka polska o wysokiej wartości arty-

stycznej — *Wilki w nocy* Rittnera — miała zaledwie 21 przedstawień. Zestawienie tych dwu cyfr — to nader wymowny dowód roli, jaką w życiu kulturalnym naszego miasta odgrywał „lodzermensch".

Zmierzch „lodzermenscha" jednak to tylko drobniejsza i mniej ważna część zagadnienia; sprawą daleko ważniejszą jest kulturalne rozbudzenie łódzkiego środowiska robotniczego. W życie kulturalne Łodzi wszedł nowy czynnik, i to czynnik aktywny, o wielkiej wrażliwości i świeżości odczuwania, stawiający nowe zamówienia, domagający się nowej strawy duchowej. Obok wejścia w życie kulturalne środowiska robotniczego ważną rolę w przeobrażaniu się Łodzi w miasto prawdziwie nowoczesne odegrało utworzenie Uniwersytetu i Politechniki. Dzisiaj Łódź gromadzi w swoich murach — jako miasto uniwersyteckie — młodzież z dość rozległego regionu, dzięki czemu kształtuje się drugie obok robotniczego środowisko o dużej aktywności i chłonności kulturalnej.

Tu właśnie tkwi istota zagadnienia, w owym zaktywizowaniu kulturalnym Łodzi, a nie w fakcie — wywołanym przyczynami dość ubocznymi — przejściowego skupienia się na terenie tego miasta sporej grupy przybyszów z innych stron. Dlatego też Łodzianie nie popadają bynajmniej w rozpacz z powodu tegorocznego „exodusu". Rzeczą najważniejszą w tej chwili jest na tutejszym terenie rozbudowa kultury wszerz, ogarnięcie akcją jej popularyzacji jak najszerszych kręgów miejscowego społeczeństwa.

Łódź jest miastem kulturalnie młodym i dlatego nie może ona jeszcze stworzyć odpowiedniej atmosfery dla twórczości artystycznej najwyższej rangi. Brak tu jeszcze publiczności wyposażonej w tę pewną dozę wyrafinowania i snobizmu, bez której nie może powstać atmosfera sprzyjająca rozwojowi bardziej subtelnych przejawów sztuki. Stawia to Łódź niewątpliwie poza takimi środowiskami jak Warszawa lub Kraków, ale należałoby się poważnie zastanowić, czy nie jest to do pewnego stopnia okoliczność korzystna.

Środowisko łódzkie jako mniej obciążone tradycjonalizmem staje się z natury rzeczy bardziej podatne na przyjmowanie przejawów twórczości artystycznej nowych, wyrastających bezpośrednio z przeobrażeń społeczno-politycznych zmieniających do gruntu naszą rzeczywistość. Zagadnienia treściowe i formy wyrazu nowe, związane jak najściślej z bieżącym życiem, tu właśnie mogą liczyć na najlepsze zrozumienie i najżyczliwsze przyjęcie. Pomiędzy bowiem dzieło a odbiorcę nie wchodzą schematyczne formy reakcyj przyswojonych w kręgu oddziaływania kultury okresów minionych. Reakcje środowiska nie obciążonego zbyt silnie tradycjonalizmem kulturalnym mogą być żywsze, naturalniejsze, bliżej związane z życiem realnym.

Trzeba zresztą stwierdzić, że kontakt napływowego elementu artystycznego ze środowiskiem miejscowym nie był zbyt silny. Nie cieszyły się zbyt wielką popularnością ani wieczory literackie w Klubie Pickwicka, ani też występy miejscowych literatów w świetlicach robotniczych. Okazuje się, że dla pisarzy z okresu dwudziestolecia nawiązywanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą jego utworów jest rzeczą bardzo trudną. Potrzeba tu jeszcze czynnika trzeciego, pośredniczącego, który ułatwiłby wzajemne zbliżenie. Wskazuje na to zresztą prowadzona przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik" akcja „Autorzy wśród swoich czytelników", dająca wyniki bardzo dobre i istotnie zbliżająca pisarza do społeczeństwa.

Być może fakt, że Łódź nie posiada obecnie żadnego pisma literackiego, wpłynie korzystnie na wzajemne stosunki miejscowych literatów z tutejszym społeczeństwem, ponieważ taka czy inna forma bezpośredniego kontaktu twórcy z odbiorcą stanie się w obecnych warunkach nieodzowna. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w Łodzi pozostaje większość młodego narybku literackiego, ambitnego i aktywnego, któremu nie wystarczą kontakty z zamiejscowymi pismami literackimi, ale który będzie niewątpliwie szukał innych dróg do zaprezentowania swojego dorobku możliwie najszerszemu kręgowi odbiorców.

Już w ubiegłym roku dali młodzi wyraz swojej aktywności literackiej, wydając zbiorowy tom wierszy pt. *Różnie idąc*, w którym znalazły się utwory trzynastu młodych poetów. Obok Andrzeja Brauna, najwybitniejszego, moim zdaniem, przedstawiciela młodej liryki polskiej, zamieścili

w antologii swoje wiersze inni rokujący poważne nadzieje poeci, jak np. Mieczysława Buczkówna, Alina Nofer, Anna Pogonowska, Jerzy Miller, Józef Szczawiński.

Bieżący sezon zamknął historię powojennego pięciolecia teatru łódzkiego, opartego przeważnie o siły reżyserskie i aktorskie przybyłe spoza terenu Łodzi i obecnie gremialnie stąd emigrujące. Okres ten nie pozostał jednak bez wpływu na życie kulturalne Łodzi. Teatr nie odebrał na terenie naszego miasta hegemonii kinu, ale w każdym bądź razie bardzo rozszerzył swój wpływ na tutejszym terenie (porównując sytuację obecną z przedwojenną). Olbrzymie powodzenie, jakie osiągnęły sztuki tak poważne i trudne, jak np. *Elektra* Giraudoux, *Celestyna* Rojasa, *Burza* Szekspira (Teatr Wojska Polskiego) czy *Joanna z Lotaryngii* Andersona (Teatr Kameralny Domu Żołnierza) wystawiają jak najlepsze świadectwo nowej łódzkiej publiczności teatralnej, dają najlepszy dowód, że praca reżysera i aktora nie idzie na marne, że znajduje żywy oddźwięk wśród widzów. Zainteresowanie teatrem wzrosło niepomiernie, tak że odpadła w zupełności konieczność wystawiania sztuk tzw. „kasowych". Inna rzecz, że wiele lat upłynie, zanim Łódź zdoła znów skupić w swoich murach tak poważną ilość wybitnych ludzi teatru. Człowiek teatru tak umiejący trafić do szerokiego widza, jak Iwo Gall, który w roku przyszłym obejmie w Łodzi miejsce Leona Schillera, trafia zatem na grunt już głęboko przeorany, i to pod tego typu teatr, jaki Gall reprezentuje.

Praca teatrów łódzkich rozwijała się po linii wyznaczonej już doświadczeniami poprzednich sezonów. Teatr Wojska Polskiego trwał przy wielkim repertuarze, unikając jednak zabrnięcia w retrospektywizm, czego dowodem wystawienie szeregu sztuk radzieckich o aktualnej problematyce (m. in. *Młoda gwardia* Fadiejewa). Teatr Kameralny wypracował sobie własny styl gry i własną linię repertuarową. Nie próbując rywalizować z monumentalizmem Schillera, dyr. Melina stworzył placówkę teatralną, która umiała w sposób nader szczęśliwy połączyć wysoką kulturę artystyczną z rzetelnymi walorami wychowawczo-ideowymi wystawianych sztuk, dobieranych tak, żeby mogły one obudzić zainteresowanie widowni. Chociaż od znakomitej *Joanny z Lotaryngii*, w której wspaniale zabłysnął talent Eichlerówny, Teatr Kameralny nie wystawił ani jednego dzieła wielkiej miary, to jednak stwierdzić trzeba, że nie dał on ani jednego widowiska niedociągniętego reżysersko lub aktorsko. Ekspatriacja Teatru Kameralnego do Warszawy jest bardzo ciężką stratą dla Łodzi.

Na tle powszechnego pędu do ucieczki z Łodzi godny uwagi wyjątek stanowi przeniesienie się na tutejszy teren z Warszawy znakomitego aktora i kierownika teatru Karola Adwentowicza, który prowadzi obecnie Teatr Powszechny. Teatr ten obliczony jest na możliwie najszerszy krąg publiczności i wystawia sztuki o bardziej popularnym charakterze (zacząwszy sezon *Nadzieją* Hijermansa, zamknął go *Moralnością pani Dulskiej*, która swoje powodzenie zawdzięcza przede wszystkim świetnej grze Jadwigi Chojnackiej). Odchyleniem od tej normy było wystawienie *Dwu teatrów* Szaniawskiego, odchyleniem zresztą bardzo szczęśliwym, gdyż umożliwiającym publiczności łódzkiej poznanie ostatniej sztuki najznakomitszego współczesnego dramatopisarza polskiego.

Jako filia Teatru Wojska Polskiego założony został przez Leona Schillera w domu OKZZ Teatr Melodram, obliczony na zaspokajanie potrzeb przede wszystkim tej części publiczności, która pragnie widowisk o bardziej popularnym charakterze. Lżejszy repertuar znalazł miejsce na scenach „Lutni" (operetka) i „Osy", która z rewii przeszła ostatnio na farsę i komedię muzyczną.

Rozwija się również na terenie Łodzi teatr niezawodowy, reprezentowany przez świetlicowe zespoły robotnicze. Szuka on własnych dróg, zrywając z dawną prowincjonalną amatorszczyzną, polegającą na kiepskim naśladowaniu teatru zawodowego. Do teatru robotniczego przeszła ostatnio twórczyni wiejskiego teatru ochotniczego, Zofia Solarzowa, która od roku 1945 prowadziła w Brusie k. Łodzi Teatralny Uniwersytet Ludowy. Uniwersytet ten, który w ciągu paru lat swego istnienia zdołał wychować spory zespół pracowników wiej-

skiego teatru świetlicowego, został niestety w roku bieżącym zlikwidowany.

Rozwój ruchu świetlicowego ma dla życia kulturalnego Łodzi ogromne znaczenie. Stanowi on bowiem pierwszą fazę wchodzenia środowiska robotniczego w ogólnonarodowe życie kulturalne. Należy jednak położyć jak największy nacisk na wciągnięcie do współpracy literatów, plastyków i muzyków, żeby w sposób jak najbardziej radykalny zapobiec niebezpieczeństwu „samoistności" ruchu świetlicowego, który przecież stanowi tylko fazę przejściową w kulturalnym rozwoju warstwy chłopskiej i robotniczej, a nie może stać się w żadnym wypadku celem sam dla siebie.

Kwestia zaś popularyzacji dobrej muzyki i dobrej plastyki jest na terenie Łodzi jeszcze ważniejsza niż kwestia popularyzacji literatury. Literatura bowiem zyskuje sobie coraz silniejszą pozycję dzięki rozbudowie sieci bibliotecznej i licznym wieczorom autorskim, które organizuje to OKZZ, to Miejski Wydział Kultury i Sztuki, to „Czytelnik".

Dla popularyzacji dobrej muzyki duże zasługi położyła radiostacja łódzka. W każdym jednak razie teatr i literatura oddziaływują na szersze kręgi społeczeństwa łódzkiego w stopniu daleko wyższym niż muzyka i plastyka.

Teren łódzki jest bardzo żywy kulturalnie i chłonny. Akcja oświatowo-kulturalna prowadzona przez OKZZ, Miejski Wydział Kultury i Sztuki, Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik", polską YMCA i inne organizacje i instytucje rozwija się pomyślnie i zatacza coraz szersze kręgi. Życie kulturalne Łodzi skupia się w świetlicach robotniczych, szkolnych oraz organizacyj młodzieżowych.

Oczywiście, dalszy jego rozwój wymaga bardzo czujnej opieki ze strony właściwych czynników. Trzeba jednak stwierdzić, że w dziedzinie umasowienia kultury i sztuki zrobiono już bardzo wiele i że — co najważniejsze — jest to w dużej mierze zasługą miejscowego społeczeństwa, które wykazuje coraz to więcej zainteresowania dla zagadnień kulturalnych.

Stefan Lichański

LIST Z POZNANIA

W zeszłorocznej *Geografii kulturalnej* przyznano Poznaniowi charakter muzyczno-plastyczno-uniwersytecki, „odpowiednim układem hierarchicznym tych przymiotników oznaczając stopień udziału danej dyscypliny w charakterystyce ogólnej ośrodka". Z klasyfikacją tą musieliśmy się, niestety, zgodzić, gdyż, co nie zawsze się zdarza, była wyjątkowo sprawiedliwa i trafna. Tym większy nacisk kładły decydujące czynniki na to, aby w tym sezonie w klasyfikacji przybyły Poznaniowi przymiotniki: teatralny i literacki, lub przynajmniej jeden z nich. Troska bowiem o dobry teatr jest nadal jedną z ambicji kulturalnego Poznania.

Wydaje mi się, że słuszne zresztą wieloletnie utyskiwania na słaby teatr odniosły częściowy przynajmniej skutek. Po trzyletniej kampanii poznańskiego świata kulturalnego o podniesienie poziomu życia teatralnego — Ministerstwo Kultury i Sztuki mianowało na sezon 1948/49 dyrektorem Państwowego Teatru Polskiego jedną z wybitnych indywidualności artystycznych, Wilama Horzycę, oraz wicedyrektorami — Stefana Drewicza i Tadeusza Besserta. Nowa dyrekcja starała się w swoim sezonie wypowiedzieć walkę łatwiźnie, przede wszystkim repertuarowej. Teatr Polski pozbył się tzw. kasowych sztuczek. Aktorsko, reżysersko i scenograficznie podniósł się o tyle, o ile możliwa jest organizacja teatru, którego dyrektor otrzymuje nominację po okresie ogólnego angażowania aktorów i innych sił artystycznych.

W mijającym sezonie Państwowy Teatr Polski pod dyrekcją Horzycy dał dwanaście premier: Tadeusza Rittnera *Wilki w nocy*, Noela Cowarda *Seans*, Sergiusza Jesienina *Pugaczow* i Antoniego Czechowa *Niedźwiedzie*, Szekspira *Sen nocy letniej*, Schillera *Pastorałka*, Shawa *Major Barbara*, Romana Brandstaettera *Przemysław II*, Fredry *Mąż*

i żona, Wacława Kubackiego *Krzyk jarzębiny*, Bałuckiego *Klub kawalerów* i Pirandella *Rozkosze uczciwości*. W sezonie tym reżyserowali stali reżyserowie P. T. P.: Hanna Małkowska, Stefan Drewicz, coraz bardziej zwracający na siebie uwagę w sensie nader dodatnim, oraz *gros* sztuk — dyrektor Wilam Horzyca. Do poszczególnych sztuk zaproszeni byli: Z. Jabłonkówna i Teofil Trzciński. Jedną sztukę muzyczną reżyserował Tadeusz Chmielewski. Stałymi scenografami byli Jan Kosiński oraz Tadeusz Kalinowski; poza tym dorywczo współpracowali: Andrzej Stopka, Pręczkowski, Torwirt i Szeski.

Start sztukami *Wilki w nocy* i *Seans* nie był pociągnięciem szczęśliwym. Były to właściwie powtórzenia dawniejszych toruńskich przedstawień. Powtarzania tego nie mianoby za złe, gdyby nie to, że sztuki te, grane nie przez nowy, ale prawie w zupełności przez stary zespół toruński, dały raczej mylne wyobrażenie o poziomie zespołu aktorskiego Państwowego Teatru Polskiego. Co prawda w *Wilkach w nocy* grali świeżo zaangażowani z Katowic Janina Jabłonowska (Żaneta) i Zdzisław Salaburski (Morwicz), niemniej jednak fakt, że ci artyści musieli opracować swoje role w ciągu kilku dni, oraz że Mincerówna i Zieliński (z zespołu toruńskiego) otrzymali role niewłaściwe — wszystko to spowodowało, że początek sezonu w P. T. P. przyniósł Poznaniowi trochę rozczarowania. Przyczyniły się jeszcze do tego i dekoracje bez stylu Pręczkowskiego, który usiłował dać coś w rodzaju realistycznie potraktowanego wnętrza mieszczańskiego i kompozycji fragmentarycznej. Kostiumy i inne akcesoria raczej ubogie, co szczególnie musiało razić smak poznaniaków, przyzwyczajonych do bogatej oprawy scenicznej. Spektakl miał pewne znamiona pośpiechu i niedokładności. Nic dziwnego, że przyjęto go na ogół bez entuzjazmu, może i dlatego, że spodziewano się za wiele, nie bardzo orientując się, że pierwszy spektakl w nowo organizującym się teatrze jest zwykle raczej wypełnieniem próżni, aniżeli tzw. otwarciem nowego sezonu.

Seans, komedia inteligentna i o cienkim humorze, grana również przez stary toruński zespół, miała może więcej elementów aktorskiej swobody i potoczystości. Lecz i tu nie wydobyto całego dowcipu i komizmu sytuacji i tekstu. Tak Mincerówna w roli pierwszej żony, jak i Zieliński w roli głównej wykorzystani zostali już bardziej celowo niż w *Wilkach w nocy*. Może tylko Maślińska, o której tyle się słyszało, nie została pokazana z najlepszej swojej strony aktorskiej. Epizody lekarza i jego żony (Dewoyno i Grabiańska) nie wydobyte dostatecznie. Przedstawienie porządne jednak, wypracowane.

Dekoracje znowu zaskoczyły Poznań. Tym razem jednak publiczność, a i niektórzy krytycy teatralni, przyzwyczajeni do konwencjonalnych, starannie odrobionych ze wszystkimi szczegółami wnętrz, nie zrozumieli żartu, jakim było połączenie realizmu i nadrealizmu w potraktowaniu wnętrza, skomponowanego równolegle do sztuki, operującej w sposób żartobliwy właśnie realizmem i nadrealizmem. Zresztą gatunek dowcipu słownego i sytuacyjnego nie trafił do gustu przeciętnej publiczności poznańskiej, z wyjątkiem młodzieży szkolnej i akademickiej, która właściwie reagowała na komizm Cowarda.

Prawdopodobnie z powodu tych zastrzeżeń co do dwóch pierwszych sztuk tyle dyskusji wywołała trzecia z kolei pozycja: *Sen nocy letniej*, w inscenizacji Wilama Horzycy i reżyserii Jabłonkówny. Opinie o poznańskim *Śnie* były sprzeczne, jak zresztą i smaki ludzkie. W każdym bądź razie było to poważne osiągnięcie; odcisnęło się na nim wyraźnie piętno indywidualności Wilama Horzycy. W przeciwieństwie do bogatego, bujnego i żywiołowego *Snu* Bronisława Dąbrowskiego — poznański spektakl był inscenizacyjnie spokojniejszy, chłodniejszy, skromniejszy, żeby nie powiedzieć uboższy. Może dlatego, że Horzyca wydaje się celowo tłumić efekty pozasłowne, aby nie zabiły one słowa, jak to się właśnie działo w inscenizacji Dąbrowskiego, gdzie tekst chwilami nie dochodził do widza, a sens filozoficzny w ogóle uchodził uwagi.

Na zasadzie tej — mogłoby się zdawać paradoksalnej — skłonności Horzycy do kameralizacji sztuk widowiskowych, *Sen nocy letniej* otrzymał surowe, elżbietańskie, nie zmieniające się prawie dekoracje: dwie kondygnacje srebrnych schodów (od których stylistycznie zupełnie odbiegał „las“,

przypominający żywcem wystawową papieroplastykę), mikroskopijny balet duszków leśnych, bardzo zwięzłe opracowanie choreograficzne, niewystawne zupełnie kostiumy itp. oszczędną oprawę. To interesujące podejście, posiadające swój głębszy sens, kryje w sobie pewne czysto teatralne niebezpieczeństwo. Od elementów widowiskowych (tańca, muzyki, kostiumu), które mogłyby przykryć pewne niedobory aktorskie, odwraca właśnie uwagę ku słowu i aktorom, obnażając z całą niedyskrecją słabości obsady, o ile teatr nie dysponuje dobrym, dużym, jak na potrzebę dużych widowiskowych sztuk, zespołem. W poznańskim *Śnie* aktorsko najbardziej udałe były sceny Gburów z Tadeuszem Chmielewskim w roli Spodka na czele.

Sen nocy letniej okazał się — jak wskazuje statystyka — najbardziej kasową sztuką sezonu. Osiągnął ponad 70 przedstawień przy ogromnym zainteresowaniu publiczności. Jest to jeszcze jeden dowód, że do dzisiejszej nowej widowni wcale nie trzeba podchodzić z jakimś „łatwiejszym" repertuarem, lecz że właśnie repertuar pełnowartościowy, wielki, może publiczność tę zdobyć i przywiązać do teatru.

Osiągnięciem artystycznym bodajże większej miary, dzięki bardzo jednolitej i skrystalizowanej formie zbliżonej do formy teatru rapsodycznego, był *Pugaczow* Jesienina w inscenizacji i reżyserii W. Horzycy. Harmonia prostej, pięknej dekoracji, oddającej znakomicie pustkę stepową, z plastycznie rozwiązanym układem grup, z dobrze na ogół mówionym wierszem, w świetnym przekładzie Broniewskiego, ponadto Kazimierz Wichniarz w roli Pugaczowa — wszystko to złożyło się na ten sukces, którego zresztą Poznań jakoś ani nie zrozumiał, ani nie ocenił.

Sukcesem reżyserskim Hanny Małkowskiej była schillerowska *Pastorałka*, z której wydobyła ona w inteligentny sposób charakter misteryjny i właściwe akcenty prymitywizmu ludowego. Spektakl ten miał może najwięcej cech wyrównanej gry zespołowej.

Interesującym spektaklem była komedia Shawa *Major Barbara*, mimo pewnych oczywistych usterek aktorskich. Sztukę trzymał właściwie Kazimierz Wichniarz, dobrze zresztą prowadzony, jeżeli chodzi o interpretację tekstu, z wyjątkiem sceny ostatniej, która nie może się kończyć całkowitą racją Undershafta, bo zakończenie to nawet u Shawa jest czymś w rodzaju *jak wam się podoba*, czy *tak jest, jak się wam wydaje*. Być może, przyczyną był tu brak równoważnej siły aktorskiej po stronie przeciwników Undershafta. Interesujący w trzech pierwszych aktach Salaburski w roli Cusinsa nie wytrzymał próby czwartego aktu, który wymagał innego podejścia do tej roli. Maślińska w roli majora Barbary nastawiona niepotrzebnie na jakieś przeżycia i niedomówienia, podczas gdy „prosiły się" tu lżejsze, shawowskie, dialogowe spięcia. Całość jednak interesująca, zwłaszcza akt ostatni i akt w schronisku. Dekoracje Kalinowskiego sugestywne.

Dwie premiery autorów osiadłych po wojnie w Poznaniu: Romana Brandstaettera *Przemysław II* i Wacława Kubackiego *Krzyk jarzębiny* — wywołały w świecie teatralnym głośne echa. Mimo pewnego pozaczasowego charakteru dramatu, mimo że ludzie Brandstaettera stoją niejako poza historią i jej logiką, siłą Brandstaettera jako dramaturga, jak to podkreślił minister Włodzimierz Sokorski, jest „obraz drapieżnego człowieka w drapieżnej akcji i w drapieżnym dialogu". Reżyser tej sztuki, Teofil Trzciński, poszedł po linii podkreślenia koturnowego słowa, choć może należało właśnie uprościć tekst poprzez interpretację aktorską. Część muzyczna spektaklu, zanadto rozbudowana w samodzielne uwertury operowe do poszczególnych aktów, nie oddała dobrej przysługi sztuce. Tam tylko, gdzie współgrała z tekstem jako element współrzędny widowiska, spełniała dobrze swoje zadanie wiązania tekstu lub jego ilustrowania. Osiągnięciem dużej miary były dekoracje Jana Kosińskiego, który w syntetycznych skrótach, w czystej i surowej prostocie kompozycji plastycznej wszystkich trzech wnętrz zamku dał się poznać na tutejszym terenie jako rasowy współczesny scenograf-artysta.

Krzyk jarzębiny Wacława Kubackiego, tegorocznego laureata nagrody literackiej Poznania (prapremiera tej sztuki odbyła się w warszawskim Teatrze Kameralnym pod dyr. A. Szyfmana, w reż. Janusza Warneckiego), aczkolwiek nie pozbawiona

pewnych usterek, jeżeli chodzi o kompozycję utworu dramatycznego, jest dziełem dużego umysłu i dużej kultury literackiej. Świetnie oddana atmosfera sztuki, ze wszystkimi smakami epoki, dobrze, ostro zarysowane postaci, zmysł humoru — to walory teatralne nie do pogardzenia w tej szczęśliwej próbie dramatycznego naświetlenia historyczno - klasowego konfliktu. Sztuka ma wszelkie szanse obejścia wielu scen polskich. W Poznaniu inscenizował ją Wilam Horzyca. Kreacją aktorską była postać Marszałka Rdułtowskiego, grana przez Tadeusza Chmielewskiego. Szereg dobrych innych ról, świetnie współgrające z pomysłem inscenizacyjnym Horzycy dekoracje Jana Kosińskiego — przyczyniły się do artystycznego sukcesu Wacława Kubackiego.

Obie premiery pisarzy osiadłych w Poznaniu wystawione były starannie, z dużym nakładem wysiłków. Miejmy więc nadzieję, że i w następnym sezonie — w myśl zresztą słusznej i celowej polityki Ministerstwa Kultury i Sztuki, nawołującego do dbałości o rodzimą twórczość — dyrektor Horzyca będzie nadal otaczał opieką twórczość współczesnych, zwłaszcza miejscowych pisarzy, torując im i ułatwiając wejście na scenę.

Dalsze sztuki bieżącego sezonu to *Mąż i żona* Fredry w reżyserii Stefana Drewicza oraz wystawiona w okresie letniej kanikuły komedia Bałuckiego *Klub kawalerów*. Fredro — dzięki dobrej obsadzie, szczególnie pierwszej pary — męża i żony (Zofia Barwińska i Lech Stępowski), oryginalnej koncepcji reżyserskiej Drewicza, ujawniającej rewizjonistyczny, ironiczny dystans do postaci scenicznych i problemu, poza tym dzięki pięknym dekoracjom Stopki i stylowości gry, mimo pewnych niedociągnięć drugiej pary, Justysi i Alfreda (Wodnicka i Zieliński) — był jedną z ciekawszych pozycji tego sezonu. *Klub kawalerów* ze złymi, szlagierowymi piosenkami Zechentera i taką samą muzyką, prowokującą również rewiowo-kabaretowe pomysły choreograficzne, zdobył sobie nietrudne do przewidzenia powodzenie kasowe. Reżyserował Tadeusz Chmielewski sprawnie, z widoczną rutyną aktorską, wydobywając dobre tempo szczególnie aktu drugiego i trzeciego. Dekoracje Szeskiego. *Rozkosze uczciwości* Luigi Pirandella zamkną sezon 1948—1949. Reżyseruje Wilam Horzyca.

TEATR OBJAZDOWY

Przez kilka lat z rzędu, w związku z postulatami upowszechnienia kultury, mówiło się tu o potrzebie utworzenia teatru, który by obsługiwał województwo poznańskie i Ziemię Lubuską, dając prowincji, pozbawionej teatru względnie zaśmieconej występami czwartorzędnych zespołów objazdowych — dobrą sztukę w porządnym opracowaniu reżyserskim, w przyzwoitych dekoracjach, z prawdziwym, zawodowo wykształconym aktorem.

Teatr taki powstał w bieżącym sezonie. Państwowy Teatr Polski otworzył stałą filię w Gorzowie. Poza tym oddzielnie wyruszają w teren grupy objazdowe, obejmujące zasięgiem ok. 36 miasteczek i osad Wielkopolski łącznie z Ziemią Lubuską. W sezonie tym pokazano prowincji: w reżyserii Wilama Horzycy — *Sen nocy letniej*, *Majora Barbarę* i *Wilki w nocy*; w reżyserii Stefana Drewicza — *Męża i żonę*, *Świerszcza za kominem* i *Strzały na ulicy Długiej*; Hanna Małkowska przygotowała *Pastorałkę*, *Szczęście Frania*, *Przyjaciół* Uspieńskiego; ponadto Franciszek Rychłowski wyreżyserował na objazd *Pannę mężatkę*. Największym powodzeniem artystycznym i kasowym cieszył się Fredro. Wystawiony na kilku scenach większych *Sen nocy letniej* wzbudził ogromne zainteresowanie prowincji. Szkoda, że nie przystosowane na ogół sceny (rozmiar, urządzenia techniczne) nie pozwoliły na szersze udostępnienie tego arcydzieła szekspirowskiego.

Łącznie dano na prowincji ok. 160 przedstawień, nie licząc montażu mickiewiczowskiego w reżyserii Hanny Małkowskiej, który osiągnął liczbę dwudziestu kilku spektakli. W zestawieniu z innymi scenami prowadzącymi objazdy jest to jedna z większych imprez tego rodzaju w Polsce, zarówno jeżeli chodzi o ilość przedstawień, jak i o zasięg oddziaływania. Szekspira, Shawa, Fredrę zobaczyli mieszkańcy od Kalisza na wschodzie po Piłę i Zieloną Górę (oddalone o 4—5 godzin jazdy) na zachodzie. Są to oczywiście dopiero początki należycie pojętej akcji udostępniania dóbr kultury szerokim masom społeczeństwa. Niemniej jednak, choć jest

to dopiero przecieranie szlaków objazdowych i sondowanie pojemności teatralnej prowincji — już dziś dają się zaobserwować pozytywne skutki tej pracy: ludzie odwracają się od słabych lokalnych teatrzyków, rośnie z każdym pobytem zainteresowanie Teatrem Objazdowym, słowem rośnie głód prawdziwej sztuki.

TEATR NOWY I KOMEDIA MUZYCZNA

W mijającym sezonie oba te teatry pozostawały pod dyrekcją Zbigniewa Szczerbowskiego. Teatr Nowy wystawił sześć sztuk: Moliera *Chorego z urojenia* z gościnnym występem Antoniego Fertnera w roli głównej, Iwaszkiewicza *Lato w Nohant*, Shawa *Candidę*, Gogola *Ożenek*, Szekspira *Ryszarda III* oraz Fredry *Pana Jowialskiego* z gościnnym występem Ludwika Solskiego. Z repertuarem Teatru Nowego można by się pogodzić. Niestety często szwankowało wykonanie aktorskie, mimo że w teatrze tym znalazło się w bieżącym sezonie kilku aktorów z prawdziwego zdarzenia, jak Manuela Kiernikówna, Lidia Korwin, Artur Młodnicki (tych dwoje niestety zaangażowano od połowy sezonu do innych miast). Do bardzo smutnych spektakli należał niestety *Król Ryszard III*, mimo niewątpliwie dobrych pomysłów inscenizacyjnych Emila Chaberskiego. Teatr Nowy miał jednego stałego, lecz też i jedynego w ogóle reżysera w osobie doświadczonego Emila Chaberskiego, co było już postępem w stosunku do ubiegłego sezonu, kiedy nie było żadnej stałej siły reżyserskiej. Dekoratorem w obu teatrach, Nowym i Komedii Muzycznej, był Stanisław Jarocki.

W Komedii Muzycznej wystawiono: *Jadzię wdowę*, z gościnnym występem Waltera i w reżyserii Zbigniewa Sawańa, *Słomkowy kapelusz*, również z gościnnym występem Waltera, *Porwanie Sabinek* z Józefem Węgrzynem, ponadto *Ósmą żonę Sinobrodego*, *Weselê Fonsia* i na zakończenie sezonu *Skalmierzanki*. W teatrze tym reżyserowali, poza jednym gościnnym występem Sawana: Artur Młodnicki, Stanisław Płonka-Fiszer i Zbigniew Szczerbowski.

Dwa te teatry w latach ubiegłych nie zdobyły się na własne oblicze artystyczne. Kierowały się przeważnie polityką kasową, co szczególnie uwidoczniało się w tym, że operowano słabym zespołem aktorskim, okraszając go jakimś jednym przyciągającym publiczność nazwiskiem.

Już w sezonie 47/48 stwierdzono, że poziom tych dwóch prywatnych teatrów jest niższy niż poziom bardzo słabego wówczas Teatru Polskiego. Obecnie postanowiono powierzyć obie sceny naczelnej dyrekcji Wilama Horzycy. W ten sposób scena Polskiego może służyć repertuarowi klasycznemu, względnie większym inscenizacjom, Nowy może być użyty jako teatr współczesny (wzgl. kameralny). W lokalu dawnej Komedii Muzycznej ma powstać Ludowy Teatr Muzyczny, bodajże w typie schillerowskiego teatru muzycznego. Miejsce kasowych sztuczek w rodzaju *Ósmej żony* zajmie inny repertuar. Należy się spodziewać, że ujrzymy tam wodewile, odświeżane i opracowywane częściowo przez poznańskich literatów, widowiska ludowe itp.

Naczelnym dyrektorem wszystkich teatrów pozostał Wilam Horzyca, wicedyrektorem — Tadeusz Bessert, kierownictwo Teatru Nowego powierzyło Ministerstwo Stefanowi Drewiczowi, Komedii Muzycznej — Tadeuszowi Chmielewskiemu. Czy organizacja taka wytrzyma próbę czasu— ujrzymy w następnym roku, który nie będzie zapewne łatwy, już choćby z tego względu, że sprawę nominacji i upaństwowienia tych teatrów załatwiono dość późno, w pełni sezonu angażowania aktorów, co utrudniło zebranie odpowiedniego zespołu. Właściwą próbą byłby dopiero przyszły sezon: 50/51, kiedy teatry, nie podlegając już bezustannym zmianom i reorganizacjom, miałyby czas na planowanie układu sił artystycznych i na spokojne ich angażowanie.

TEATR AKTORA I LALKI

Obecny stan tego teatru jest wynikiem trzyletniej pracy zespołu w nader ciężkich warunkach. Poprzez teatr lalki powstał teatr żywego aktora. To połączenie lalek z żywym aktorem zmusza do wzmożenia pracy, stawia trudności często nie do pokonania, ale pozwala dzieciom i młodzieży znaleźć bardzo różnorodne wzruszenia i przeżycia. Z drugiej jednak strony może

wprowadzić widownię w dezorientację, czy jest to ostatecznie teatr dla tzw. młodego widza, czy też, dla takich lub innych względów, chce być wszystkim po trochu. To w zasadzie nigdy nie może ani nie powinno się udać, tym bardziej, że dorośli i starsza młodzież mają do dyspozycji inne, normalne teatry, dysponujące odpowiednimi siłami aktorskimi, reżyserskimi i plastycznymi.

W sezonie teatralnym 48/49 „Teatr Aktora i Lalki", pod dyrekcją Haliny Lubicz, dał 9 premier, 390 przedstawień, które obejrzało 75000 młodych i starszych widzów. A więc: Kownackiej *O żaczku szkolaczku i sowizdrzale; Świerszcz za kominem* wg Dickensa, w opracowaniu scenicznym dla młodzieży Janiny Morawskiej; K. Jeżewskiej *Piast*; Rogoszówny *Dzieci pana majstra*; Heijermansa *Nadzieja*; bajka kukiełkowa Malskiego *O Wacku piekarczyku i Jaku kucharczyku*; Afinogenowa *Maszeńka*; Danielewskiego *Królewna Śnieżka* oraz Cwojdzińskiego *Rycerze radości*.

Nadzieja, aczkolwiek, wydaje mi się, nie leży zupełnie na linii tego teatrzyku — miała bardzo wzruszające momenty, szczególnie sceny z udziałem dorosłych aktorów, zaangażowanych w mijającym sezonie do tego teatru: Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej i Zygmunta Noskowskiego. Gdyby nie pewne przekrzyczane, trochę po amatorsku zagrane partie, byłoby to zupełnie porządne przedstawienie. Reżysersko wypowiedziała się w nim grająca także w *Nadziei* (zresztą jedną ze swoich lepszych ról) Hanna Różańska. Właściwym jednak jako pozycja repertuarowa tego teatrzyku i bodaj czy nie najlepszym osiągnięciem reżyserskim obecnego sezonu „Teatru Aktora i Lalki" była sztuka Cwojdzińskiego *Rycerze radości* w reżyserii Marii d'Alphonse. Bodaj czy nie po tej drodze, prócz lalkarstwa, powinien kroczyć ten teatr.

Los poznańskiego teatru dla młodzieży, traktowanego jakoś po macoszemu, choć jest przecież szkołą smaku teatralnego dla całego pokolenia, wart jest w ogóle, by się nad nim głębiej zastanowić. Brak aktorów daje się we znaki wszystkim teatrom, nie tylko młodzieżowym scenom, które z konieczności muszą zadowalać się albo bardzo słabym materiałem aktorskim, albo zgoła elementem amatorskim. Poznański „Teatr Aktora i Lalki", oparty w dużej mierze na dochodach z niższych niż gdzie indziej wpływów kasowych (ceny biletów), szczególnie przy obecnych dość wysokich gażach aktorskich, wydaje się być skazany na charakter półzawodowy, o ile nie na wskroś amatorski. W ostateczności, jeżeli weźmie się pod uwagę dobrą wolę dyrekcji, jej zapał, nie musi to być klęską artystyczną. Teatr ten powinien zatem nawiązać kontakt z reżyserami zawodowych teatrów (których zapewne w Państwowych Teatrach Polskich będzie kilku). Siły amatorskie, kierowane stale przez fachowców-reżyserów, mogą z biegiem czasu wyrobić się nawet na zawodowych aktorów, przy odpowiednim wkładzie pracy i chęci z obu stron. Chodzi tylko, rzecz jasna, o potrzebne podstawy materialne, które teatrowi takiemu trzeba by zapewnić.

Z ogólnego rzutu oka na czterolecie teatrów poznańskich można postawić wniosek, że w porównaniu z latami ubiegłymi wszystko zmierza ku lepszemu. Oczywiście stan, jaki stwierdza się obecnie i przewiduje się na najbliższy sezon, nie może być stanem ostatecznym. Wysiłki, aby istniejącym jeszcze brakom zapobiec, większa lub mniejsza prężność organizacyjno-artystyczna naczelnych kierownictw teatrów i teatrzyków poznańskich — zadecydują o tym, jakie będzie ich oblicze.

ŻYCIE LITERACKIE

Życie literackie Poznania ma w okresie 48/49 swoje wzloty i upadki, zależnie od instytucji rozwijającej działalność i od rodzaju tej działalności. Osiągnięciami o ustalonej pozycji są tradycyjne „czwartki literackie" Związku Literatów. Imprez tych było w bieżącym sezonie 25; w tym 10 wieczorów autorskich pisarzy miejscowych i zamiejscowych, 9 odczytów krytyczno-literackich, dwa wielkie wieczory recytacyjne mickiewiczowskie oraz cztery wieczory poświęcone omówieniu i recytacjom: poezji Puszkina, poezji o Warszawie oraz poezji marynistycznej. We wszystkich wieczorach recytacyjnych i w części wieczorów autorskich występowali wybitni artyści Państwowego Teatru Polskiego.

Poza działalnością w samym mieście Poznaniu Oddział tutejszy ZL z wiosną bieżącego roku wyszedł w teren z szerszą działalnością oświatowo-kulturalną: do małych miast, do świetlic fabrycznych itp. Zainaugurowano stałe wieczory literackie w Inowrocławiu, Wrześni, Nowym Tomyślu, Zielonej Górze, Borówku pod Czempiniem itd., na terenach szkół, uniwersytetów ludowych oraz świetlic związkowych. Działalność ta, słabsza w okresie kanikuły letniej i akcji żniwnej, ożywi się zapewne w jesieni, właściwym czasie imprez literackich.

Poważną działalność kulturalną na terenie miasta i Wielkopolski rozwija Inspektorat Kulturalno-Oświatowy Spółdz. Wydawniczej „Czytelnik", który przede wszystkim upowszechnia czytelnictwo. „Czytelnik" prowadzi szereg akcji o charakterze kulturalno-oświatowym dla ogółu mieszkańców miast i wsi, zaopatrując w książki swoich członków-udziałowców (których liczba na naszych ziemiach wzrosła do 8000), zrzeszonych w 132 kołach.

Działalność kulturalną chce prowadzić także poznańska YMCA. Jej publiczne odczyty ograniczają się przeważnie do omawiania premier teatralnych. Niestety imprezy te mają niedobrą sławę tendencyjnie krytycznych wystąpień wobec wielu przejawów tutejszego życia kulturalnego. Ale malkontenci muszą być wszędzie. Tym gorsi, im bardziej zaściankowi i prowincjonalni.

Jeżeli chodzi o słowo drukowane, Poznań zdobył się w bieżącym sezonie na własne pismo — *Echo Teatralno-Muzyczne*, któremu jednak nie rokuje się dłuższego żywota. Finansowe i artystyczne szanse rozwoju ma za to wydawana przez Zarząd Miejski *Kronika Miasta Poznania*, skupiająca wokół siebie powoli coraz większą grupę poznańskich naukowców i literatów. Pismo to w miarę ożywiania się, w miarę zwężania czysto lokalnego materiału redakcyjnego, a rozszerzania ogólnego — będzie mogło, oczywiście po zmianie tytułu, wyjść na szerszy rynek czasopism artystycznych.

Dodatki literackie poznańskich pism codziennych przeszły przez wszelkie możliwe fazy przemian i stanęły wreszcie na niebezpiecznej pozycji: redaguje się działy kulturalne na zasadzie rozróżniania kultury dla mas i nie dla mas, gorszej i lepszej, podczas gdy wysiłki odgórnych sfer kulturalnych idą w tym kierunku, aby masy owe otrzymywały nie literaturę gorszą, ale jedną — dobrą. W rezultacie dodatki literackie dzienników są mieszaniną artykułów mniej lub więcej poprawnych i zarazem wszelkiego rodzaju wypowiedzi, o których poziomie trudno nieraz dyskutować. A szkoda — *Głos Wielkopolski* i *Gazeta Poznańska* rozchodzą się ponoć w przeszło 100 tysiącach egzemplarzy, i one to urabiają kulturę miast i wsi.

Tak by się przedstawiało w krótkim zarysie życie teatralno-literackie Poznania z perspektywy lipca 49 roku. Rok najbliższy, rok przemian zarówno w teatrach jak i we władzach Związku Literatów, będzie nowym okresem próby organizacji życia teatralno-literackiego. Trzeba mieć nadzieję, że tak teatry poznańskie jak i inne placówki, wzbogacone o doświadczenie swoich poprzedników, z próby tej wyjdą zwycięsko.

Stanisław Krokowski

NA GÓRNYM ŚLĄSKU I W ZAGŁĘBIU DĄBROWSKIM

RACHUNEK STRAT

Zamykając przed rokiem sprawozdanie z rozwoju spraw kultury w województwie śląsko-dąbrowskim w latach 1947/48, stwierdzaliśmy pojawiające się niebezpieczeństwo strat, które rozwojowi temu na pewnych odcinkach zagrażały i które nie mogły nie budzić niepokoju. Przystępując do naszkicowania obrazu życia kulturalnego na tym terenie w okresie od jesieni 1948 do lata 1949, siłą rzeczy zacząć musimy od sprawdzenia tamtych przepowiedni i ostrzeżeń.

Sprawdzenie nie jest niestety pocieszające. Już pierwsze rozejrzenie się w materiale faktów narzuca wrażenie, że niektóre dziedziny pracy kulturalnej w rejonie śląsko-dąbrowskim znalazły się w stadium likwidacji, podczas gdy inne przechodziły nie zakończony jeszcze i dość skomplikowany proces reorganizacji. Ogólnie uderza tendencja

do utrzymania stanu posiadania w zakresie dotychczasowego dorobku kulturalnego, a próby reorganizacji działalności kulturalnej na kilku odcinkach pomyślane są jako zabieg udoskonalający, ale zmiany, które zaszły, stały się powodem zatorów i sprawiły, że omawiany tu okres pracy kulturalnej nabrał cech etapu przejściowego, nie zapowiadającego jeszcze stabilizacji form pracy i trudnego do oceny od strony rezultatów.

Jeśli zatem mówimy, że obraz zmian nie jest pocieszający, to zastrzec się należy, że stwierdzenie to dotyczy czasu objętego niniejszym omówieniem. W ramach zakreślonej tu chronologii obraz życia kulturalnego rejonu może się wydać uboższy w porównaniu z okresem poprzednim, ale zarówno na pesymistyczne wnioski jak i na optymistyczne przewidywania jest jeszcze za wcześnie. Obserwacja zachodzących przemian powinna się na razie kończyć raczej samym opisem faktów.

Dopuszczalny jednak i mający szersze uzasadnienie jest wniosek następujący: lata 1945-1948 stanowią okres pracy kulturalnej już niemal zamknięty, charakteryzujący się przede wszystkim kontynuacją zasadniczych przedwojennych form tej pracy, przy czym formy te, jako wypróbowane a po wojnie niejednokrotnie udoskonalone, przynosiły szybsze i efektowniejsze rezultaty; z rokiem 1948 zaczął się w pracy kulturalnej okres nowy, stanowiący już wyraźną, konsekwentną i nie połowiczną realizację przemian ustrojowych i ideologicznych. Omawiany przez nas etap życia kulturalnego w województwie śląsko-dąbrowskim stoi wyraźnie na przejściu między tymi dwoma okresami i tak musi być oceniany. Szersze uzasadnienie powyższego wniosku leży w zagadnieniu tzw. „rewolucji kulturalnej", występującej u nas normalnym biegiem rzeczy z pewnym opóźnieniem po rewolucji społecznej. Prawdziwe bowiem początki naszej rewolucji kulturalnej zapisać trzeba bez większego chyba sprzeciwu w kalendarzu pod rokiem 1948.

Jedna z najbardziej symptomatycznych dla tych zjawisk przemian zaszła w dziedzinie pracy naukowej regionu. Tu jednak zarysowujące się zmiany są wynikiem nie tyle zamierzeń reformatorskich, ile dążeniem do wyrównania istotnych strat, które region poniósł. Straty te wyrażają się faktyczną likwidacją zasłużonej dla Górnego i Opolskiego Śląska placówki naukowej — Instytutu Śląskiego.

Instytut ten, prowadzący systematyczną pracę badawczą we wszystkich podstawowych dziedzinach wiedzy o Śląsku i jego związkach z Polską, dopełniający w tej mierze pracę Polskiej Akademii Umiejętności, mający za sobą dorobek wydawniczy obejmujący przeszło 150 pozycji książkowych, został zlikwidowany przez połączenie go z Instytutem Zachodnim w Poznaniu. Jako oddział tego Instytutu funkcjonuje obecnie we Wrocławiu, przy czym nie rozwija tam niemal żadnej działalności. Całkowicie zwinięta została dawna centrala Instytutu w Katowicach, która nie zdołała się nawet utrzymać w formie placówki naukowej zależnej od Wrocławia. W ten sposób z dniem 30. kwietnia 1949 Instytut Śląski z siedzibą w Katowicach przestał istnieć zupełnie. Jego namiastka istniejąca we Wrocławiu wydała jeszcze kilka dużej wagi książek, ale są to wydawnictwa, które w chwili likwidacji Instytutu znajdowały się w druku i wobec tego ukazać się musiały.

Natomiast z planów wydawniczych Instytutu Śląskiego nie zostało zrealizowane nic. Działalność badawczo-naukowa została wstrzymana niemal całkowicie. Dwie złożyły się na to przyczyny: fakt, że wiedza o Śląsku, której służył Instytut Śląski, nie leży podobno w zainteresowaniach Instytutu Zachodniego, nastawionego przede wszystkim na zagadnienia niemcoznawcze, oraz — brak funduszów, przy czym brak ten wystąpił natychmiast z chwilą, gdy dokonało się finansowe zespolenie obydwu placówek.

Instytut Śląski był jedną z tych placówek kulturalnych, które wiernie kontynuowały przedwojenne formy pracy. Nie ulega wątpliwości, że działalność jego w niektórych dziedzinach wymagała reform, ale kto przerzuci dwie prace wydane przez Instytut: *Stan i potrzeby nauki polskiej o Śląsku* (1936) oraz *Stan i potrzeby nauki polskiej o Dolnym Śląsku* (1947), ten zrozumie, jaką stratę oznacza sprowadzenie Instytutu Śląskiego do roli doczepki przy Instytucie Zachodnim, nie mającym zainteresowania dla zakresu badań, jaki wyznaczała sobie śląska placówka naukowa.

Instytut Śląski, osierocając Katowice i pozbawiając je jedynego ośrodka naukowo-badawczego w zakresie nauk humanistycznych, mógł sobie jednak powiedzieć — *non omnis moriar*. Częściowo bowiem przekazywał kontynuację swej pracy innej placówce, która wkroczyła na nowe drogi rozwoju i świadomie podjęła się zadań, które z likwidacji Instytutu wynikają — Śląsko-Dąbrowskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Organizacja ta nie stanowi tu żadnego *novum*.

Istniała już przed wojną. Mimo odmiennych i ogólniejszych założeń konkurowała po trosze z Instytutem Śląskim, czego dowodem jest m. in. sześć tomów jej *Roczników* (1929—1938), gdzie wybitnie przeważa śląska tematyka historyczna.

Po wojnie jednak działalność jej wznowiona została w formach nie wystarczających i pozostawiających wiele do życzenia. Zniknięcie z Katowic Instytutu Śląskiego musiało siłą rzeczy zaktywizować ten obumierający ośrodek pracy naukowej. Aktywizacja ta poszła po linii zasadniczych przemian, o których mówiliśmy powyżej. Towarzystwo Przyjaciół Nauk było bowiem w dużej mierze domeną działania pracowników naukowych dawnego typu, wywodzących się z pięknych, ale dziś już nieaktualnych tradycji ks. dr Emila Szramka, który przed wojną był duszą Towarzystwa i którego indywidualność wycisnęła na jego pracy wyraźne piętno. Wegetacyjny żywot Towarzystwa po wojnie miał swe powody m. in. i w tym, że nie umiano z tymi tradycjami zerwać, a wskrzeszenie ich byłoby zbyt rażącym anachronizmem ideologicznym.

Przejście Towarzystwa z pozycji organizacji naukowej, pozostającej pod silnymi wpływami księży o historycznych zainteresowaniach naukowych i pragnących kontynuować z większym już przygotowaniem naukowym działalność badawczą i popularyzatorską ks. Szramka, autora wielu dokumentarnych prac z dziejów odrodzenia narodowego na Śląsku, na pozycję ośrodka badawczo-naukowego opierającego się na podstawach marksizmu-leninizmu — stanowi metamorfozę naprawdę rewolucyjną, która nie tylko z gruntu odmienia dotychczasową strukturę Towarzystwa, lecz zmierza zarazem do wypełnienia pewnych luk, które istniały w pracy Instytutu Śląskiego.

Zorganizowane T-wo Przyjaciół Nauk inaczej nieco określiło zakres swej pracy niż Instytut Śląski. Poza podstawową zasadą oparcia pracy naukowej na marksizmie-leninizmie zasada druga, której trzymać się ma Towarzystwo, postuluje związanie pracy naukowej z potrzebami życia, przy czym związanie to ma przejawiać się zarówno w tematyce badań, jak i w metodach, jakimi będą prowadzone. Działalność badawczo-naukowa obejmie następujące dziedziny: filozofia marksistowska, ekonomia, socjologia, historia klasy robotniczej i ruchów społecznych na Śląsku, etnografia, psychologia stosowana. Poza tym stoją przed nim zadania dalsze, jak popieranie twórczości naukowej, organizowanie badań i poszukiwań naukowych, koordynacja prac naukowych na terenie Śląska i popularyzacja nauki.

Wszystko to leży jeszcze w sferze planów i projektów, gdyż tylko w zakresie popularyzacji nauki Towarzystwo notuje około 100 odczytów w Katowicach i poza Katowicami, organizowanych w oparciu o rozrzucone po Śląsku terenowe zespoły Towarzystwa (Chorzów, Zabrze, Bytom, Gliwice, Nysa, Opole). Reorganizacja Towarzystwa jest jeszcze zbyt świeża, by mogła już przynieść jakieś poważniejsze rezultaty. W dodatku nie uregulowane są jeszcze finansowe podstawy prac, których Towarzystwo się podejmuje. Wszystkie te zamierzenia i plany rejestrujemy zatem jako przejaw dążenia do osłabienia wagi straty, jaką była likwidacja Instytutu Śląskiego, oraz jako wyraz doniosłych zamierzeń reformatorskich w życiu naukowym Śląska.

Inny natomiast rezultat przyniosła reorganizacja Wojewódzkiej Rady Kultury. Przed rokiem obszernie pisaliśmy o tej instytucji jako o żywym ośrodku inicjatywy kulturalnej i źródle zasilającym finansowo niektóre poczynania kulturalne. Początek omawianego sezonu kulturalnego przyniósł i na tym odcinku próbę dużych zmian nastawionych na większe upolitycznienie podejmowanych przez Radę Kultury działań. Nowi ludzie, którzy stanęli na czele Rady, zawiedli jednak oczekiwania i pozwolili Radzie umrzeć na bezczynność. Do zadań Rady Kultury należało: rozważanie i opiniowanie zagadnień i projektów dotyczących zadań nauki i sztuki, opieka nad placówkami kulturalnymi i pracownikami kultury, rozpowszechnianie i krzewienie kultury polskiej, zwłaszcza na Opolszczyźnie, planowanie i podejmowanie inicjatywy w zakresie potrzeb kulturalnych oraz koordynowanie działalności władz, urzędów, instytucji państwowych, samorządowych, organizacji społecznych i zawodowych w zakresie prac dotyczących kultury.

Z zadań tych Rada w omawianym okresie nie spełniła niemal nic poza rozdzieleniem szeregu większych i mniejszych subwencji na cele kulturalne, przy czym suma tych subwencji za pierwsze półrocze roku 1949 wyniosła 1.700.000 zł, a w całości za ten rok miała osiągnąć kwotę przeszło trzech milionów złotych. Cała więc praca Rady miała charakter wybitnie finansowo-subwencyjny. Tak bowiem należy określić także ufundowanie trzech świetlic wiejskich, zakup dla ośmiu świetlic wiejskich kompletów bibliotecznych po 80 ksią-

żek, sfinansowanie kursu dla dyrygentów orkiestr dętych i kursu dekoracji okolicznościowej. Rozpowszechnienie i krzewienie kultury polskiej ograniczyło się do sześciu koncertów dla wsi, zorganizowanych przez Radę w okresie Tygodnia Oświaty i Książki.

Z przeglądu i analizy prac Rady wynika, że poza subwencjami przejęła ona wygodną formę finansowania niektórych inicjatyw i prac Wojewódzkiego Domu Kultury Związków Zawodowych, zapisując potem te prace w rejestr swej działalności. Wojewódzką Radę Kultury zaliczamy więc po tym sezonie pracy do bilansu strat. Ubywa ośrodek inicjujący i koordynujący pewne poczynania kulturalne, a wraz z całkowitą likwidacją Rady ubędą najprawdopodobniej i fundusze, którymi Rada dotychczas zasilała placówki pracy kulturalnej i pracowników kultury. To również jest strata dotkliwa.

W innych dziedzinach pracy luki w zestawieniu z okresem poprzednim nie są tak wyraźne i duże. Miejsce na ich uwidocznienie jest przy omawianiu dalszych stron życia kulturalnego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dębrowskim.

ŚRODOWISKO LITERACKIE

Najważniejszy sprawdzian żywotności i rozwoju środowiska literackiego — działalność tworzących je pisarzy — w tym roku zawodzi jeszcze bardziej niż w okresie 1947/48. Wystarczy powiedzieć, że w okresie omawianych dziesięciu miesięcy z pisarzy tu zamieszkujących wystąpili z poważniejszymi pozycjami tylko Jan Baranowicz i Andrzej Wydrzyński. Pierwszy z nich wydał tom wierszy *Łąka skowronków*, drugi zaś wystawił w teatrze katowickim swoją pierwszą sztukę *Komedia*. Przy liczbie przeszło czterdziestu zorganizowanych tu literatów jest to plon naprawdę niewielki, który dopełnić możemy jeszcze tylko debiutanckim „Arkuszem" wierszy Stanisława Piastowicza. Poza tymi pozycjami bilans sezonu ogranicza się niemal całkowicie do takich form, jak felieton dziennikarski czy radiowy, publicystyka, recenzja, najwyżej jednoaktówka dla świetlicy, słuchowisko radiowe. No i pewna ilość wierszy w czasopismach, przy czym dość rzadko w czasopismach poza Śląskiem.

Czym wytłumaczyć ten stan rzeczy? Na wydawców wszystkiego chyba zwalać nie można, choć tempo produkcji książek słabnie ostatnio wyraźnie w sensie rozpiętości czasu pomiędzy powierzeniem maszynopisu wydawcy a ukazaniem się go w formie książkowej. Nie bez wpływu na te sprawy jest i fakt, że Śląsk w tej chwili nie posiada już żadnego wydawnictwa, w którym zamieszkały tu literat mógłby szukać szczęścia. A dotarcie do centralnych instytucji wydawniczych nie jest bynajmniej łatwe, jeśli punktem wyjazdowym są Katowice. Pomijając jednak zaległości, które nie mogą doczekać się łaski wydawcy, trzeba stwierdzić, że literaci tutaj traktują pracę twórczą dość marginesowo. Dowcipny a złośliwy kolega z Wrocławia mówi o tym tak: literaci zarabiają, więc nie muszą tworzyć. Spostrzeżenie to nie zrodziło się na tle obserwacji stosunków w katowickim środowisku literackim. Ale i tutaj znajdzie ono częściowe potwierdzenie. Literaci obarczają się stałymi płatnymi zajęciami, które stwarzają łatwiejsze warunki bytu (i pewniejsze) niż uzależnianie się całkowite od dochodów literackich. Wskutek tego czasu na „twórczość" — używając określenia wrocławskiego kolegi — już im nie starczy.

Zdaję sobie sprawę, że zarzut jest trochę ciężkiego kalibru, ale taka diagnoza wyraźnej stagnacji twórczej w katowickim środowisku literackim zdaje mi się słuszna. Prócz tego wybitniejsi literaci w dość szczupłej grupie absorbowani są jeszcze w inny sposób. Konferencje, liczne komisje, sądy konkursowe itp. zabierają sporo cennego czasu, do czego dołącza się jeszcze szeroka akcja imprezowa — wieczory autorskie, odczyty, „zagajenia". Zajęcia są przeważnie tego rodzaju, że asysty czy dorady ze strony literata odmówić niesposób. Szczególnie wieczory autorskie i odczyty pojmowane są jako obowiązek społeczny. Ale te nieuniknione obowiązki społeczne dałyby się jeszcze pogodzić z systematyczną pracą twórczą, gdyby stanowiła ona główny program pisarza.

Wszystko to pozwala na sformułowanie jednego jeszcze zarzutu pod adresem środowiska: nie docenia ono możliwości zamieszkałych tu literatów i stwarza sytuację, w której często czują się oni w tym układzie stosunków niepotrzebni. A „niepotrzebni mogą odejść". Toteż sezon miniony przyniósł wyraźne tendencje emigracyjne. Do samej Warszawy odeszło pięciu młodych literatów, a u wielu, którzy jeszcze pozostali, coraz wyraźniej kształtuje się kompleks „wyrwania się" z niewdzięcznego środowiska. Dlatego dalsza emigracja literacka z Górnego Śląska jest sprawą stale już aktualną. O jej przebiegu decydować będą tylko okoliczności zewnętrzne, czyli otwierające się poza Górnym Śląskiem możliwości.

Istnieje jednak pewna dziedzina pracy literatów, która prezentuje się bardziej pozytywnie. Chodzi o działalność społeczno-kulturalną, o liczne formy kontaktu ze społeczeństwem i organizacjami prowadzącymi pracę kulturalną na terenie Śląska, o inicjatywę tworzenia nowych ośrodków promieniowania kultury. Można śmiało powiedzieć, że ten kierunek pracy literackiej rozwijał się mimo wszystkich lokalnych trudności czy nawet wbrew nim, gdyż jedyną instytucją, która pisarzy w tym wypadku poparła, była Wojewódzka Rada Kultury, tradycyjnie już finansująca niektóre poczynania Związku Literatów Polskich.

Osiągnięciami minionego okresu są: utrzymanie katowickich „czwartków literackich" w Wojewódzkim Domu Kultury Zw. Zaw., rozbudowa działalności Klubów Literackich w Katowicach i Sosnowcu oraz stworzenie nowych tego rodzaju Klubów w Bytomiu, Zabrzu i Rybniku. Kluby te powstają z inicjatywy ZLP i prowadzone są pod kierunkiem jego członków. Stanowią ośrodki skupiające ludzi interesujących się problemami literatury i kultury w ogóle, przy czym niezwykle pozytywnym objawem jest duży udział młodzieży w ich pracach. Głównym ich zadaniem jest stała działalność imprezowa. Praca klubów zdołała już wytworzyć kilka żywotnych skupisk, które przenoszą swą działalność w szeregi dzieci starszych, młodzieży oraz na teren domów kultury i świetlic. Pod tym względem najciekawsze rezultaty osiągnęły Kluby w Sosnowcu i Bytomiu, a Klub w Zabrzu potrafił w pierwszym etapie swej działalności nawiązać ścisłą współpracę z górnikami.

Klub katowicki natomiast kontynuuje akcję poszukiwania nowych talentów, która na razie nie przyniosła jeszcze błyskotliwych rezultatów, co jednak nie oznacza, by nie dała wyników mogących wpłynąć na przyszłe kształtowanie się środowiska literackiego. Z dwóch dotychczas przeprowadzonych przez Klub przy ścisłej współpracy ZLP konkursów wyszły dwie interesujące indywidualności poetyckie oraz wyłoniła się grupa piszących, wymagająca dalszej opieki i pokierowania. W grupie tej jest poważny procent kształcącej się młodzieży pochodzenia robotniczego i chłopskiego. Nie można zapominać o jednej jeszcze dobrej stronie Klubów literackich: aktywizują się w nich nowe zespoły działaczy kulturalnych o dużych kwalifikacjach. Ostatni wreszcie moment to ten, że placówki tego rodzaju zwiększają żywotność i przyśpieszają dojrzewanie środowisk kulturalnych poza centrum administracyjnym województwa, które to centrum traci już monopol na pewne formy działań kulturalnych.

Podsumujmy więc fakty pozytywne na terenie życia literackiego: pierwsza o dużych wartościach literackich mimo licznych zastrzeżeń sztuka (*Komedia* Wydrzyńskiego), jedna z nielicznych na Śląsku wartościowych pozycji poetyckich po wojnie (*Łąka skowronków* Baranowicza), pierwsze zapowiedzi nowych talentów literackich, ożywiona działalność społeczno-kulturalna literatów i powołanych przez nich do życia placówek pracy kulturalnej. Mimo tych jednak stwierdzeń nie można oprzeć się wrażeniu, że śląskie środowisko literackie przeżywa pewien kryzys, który grozi osłabieniem jego żywotności. Próbę diagnozy tego kryzysu z uwzględnieniem obydwu ognisk niedomagań starałem się postawić powyżej. Rezultatem niedomagań są wyraźne w ostatnim okresie osłabienie tętna życia literackiego i nie mniej wyraźne tendencje emigracyjne.

PROBLEMY TEATRALNE

Życie teatralne znacznej większości województwa kształtowało się pod wpływem dużego eksperymentu organizacyjnego, którym było połączenie teatrów w Katowicach, Sosnowcu i Opolu w jeden kompleks Państwowych Teatrów Śląsko-Dąbrowskich. — Eksperyment ten w jego pierwszym etapie nie zda jeszcze, być może, egzaminu pod względem organizacyjnym. Powód pierwszy: scena w Opolu praktycznie pozostawała poza zasięgiem oddziaływania dyrekcji naczelnej i prócz finansów zdana była na własne skromne siły i możliwości. Powód drugi: Zagłębie Dąbrowskie teatr swój faktycznie utraciło, a przy organizacji pracy scen zespolonych, obserwowanej w okresie objętym sprawozdaniem, potrzeby teatralne tego terenu nie zostały zaspokojone. Zarzuty byłyby więc natury organizacyjnej, przy czym skomplikowana maszyneria tego eksperymentu teatralnego stanowi dla nich pewnego rodzaju usprawiedliwienie.

Katowice jako siedziba główna Państwowych Teatrów Śląsko-Dąbrowskich dysponowały dwiema scenami: dużą w teatrze im. Wyspiańskiego i malutką sceną kameralną w teatrze „Mała Scena". Ta druga placówka w ubiegłym sezonie nie była należycie wykorzystana, choć mogła ona na równi ze sceną sosnowiecką służyć przygotowaniu małoobsadowych sztuk przeznaczonych przede wszystkim na objazdy po Śląsku i Zagłębiu Dąbrowskim. Dano na niej tylko trzy premiery: *Szczygli zaułek* Shawa,

Seans Cowarda i *Listy Chopina* (dwa spektakle). Stała więc przez większą część sezonu pustką.

Repertuar Katowic i Sosnowca układał się jak następuje: dwie prapremiery polskie (Wirskiego *Inżynier Saba* i Wydrzyńskiego *Komedia*), dwie współczesne sztuki radzieckie (Swietłowa *Bajka* i po raz pierwszy w Polsce *Makar Dubrowa* Korniejczuka) oraz jako zupełna nowość teatralna udramatyzowany poemat Majakowskiego *Dobrze;* z dramaturgii zachodniej dwie nowości postępowych pisarzy amerykańskich *(Wczoraj urodzony* Kanina i *Gwiazda Stevensona* Stewarda)) oraz niezawodny Shaw, a w zakresie repertuaru klasycznego komplet wielce osobliwy: Szekspira *Jak wam się podoba,* Beaumonta i Fletchera *Rycerz Ognistego Pieprzu,* adaptacja polskich komedii rybałtowskich w widowisku *Przygoda Albertusa* oraz Fredry *Damy i huzary.* Repertuaru tego dopełniły niektóre wznowienia: *Jegor Bułyczew* Gorkiego, *Inspektor przyszedł* Priestleya i *Słomkowy kapelusz* Labiche'a. Angielska farsa Cowarda *Seans* zabłąkała się do tego repertutaru pod koniec sezonu trochę jakby gwoli kasie, nie spełniwszy nawet i tej nadziei.

Zespół aktorski tych dwóch scen był nierówny i nasuwał reżyserom sporo trudności. Stąd dała się zauważyć wyraźna tendencja do stałego posługiwania się grupą starszych i młodszych wypróbowanych aktorów, podczas gdy spora grupa członków zespołu nie była w ciągu sezonu wykorzystana; aktorzy należący do niej pojawiali się na scenie rzadko, grając czasem jedną tylko rolę. Zespół reżyserski był liczniejszy niż w sezonie poprzednim. Tworzyli go: Władysław Krasnowiecki, Edward Żytecki, Jerzy Merunowicz, Krystyna Berwińska-Gogolewska i Wanda Wróblewska. Były więc personalne możliwości pracy z aktorami i podział zespołu na część grającą i nie grającą nie znajduje uzasadnienia.

Ogólne wrażenie z sezonu katowickiego i sosnowieckiego skłania do opinii, że główna scena Śląska, walcząca od dwóch sezonów z trudnościami natury organizacyjnej, nie może jeszcze w pełni nawiązać do okresu swej powojennej świetności artystycznej. Pracę jej charakteryzują pojedyncze, występujące od czasu do czasu sukcesy teatralne przy ogólnym przeciętnym artystycznie poziomie pracy.

Natomiast jako nową cechę teatru na podstawie tego sezonu podkreślić trzeba jego wyraźne oblicze ideowe, jasno zarysowaną linię repertuaru o podłożu społeczno-politycznym, związanego z otaczającą nas rzeczywistością, z problematyką postępu w skali krajowej i światowej. Pod tym względem scena katowicka przodowała całej Polsce. Zadecydowały o tym dwie prapremiery polskie, trzy pozycje radzieckie, dwie postępowe sztuki amerykańskie oraz Shaw ze swoją wiecznie żywą pasją krytyki społecznej. Przy tej zdobyczy wydaje się, że teatr powinien był zwrócić większą uwagę na bardziej celowy dobór repertuaru klasycznego, który zaprezentowany został zbyt jednostronnie. Wiąże się to po części także i z problemem licznej młodzieży szkół średnich ogólnokształcących i zawodowych, której potrzeby teatr raczej pomijał.

Scena opolska nie miała w tym okresie łatwego życia. Przede wszystkim gruntowna przebudowa budynku teatralnego zmusiła zespół do długiej bezczynności, z której ratowano się naprzód organizowaniem wieczorów literackich, a następnie pracą na małej scence prowizorycznej, stanowiącej jakby model bardzo prymitywnej sceny świetlicowej. Te warunki trwały aż do stycznia 1949 roku. Dopiero od premiery *Nowego Don Kichota* Fredry zaczyna się normalna praca teatru, który wystawił następnie Pietrowa *Wyspę pokoju,* Dickensa *Świerszcza za kominem* i Moliera *Lekarza mimo woli.*

Jest to repertuar jak na potrzeby obsługiwanego przez tę scenę terenu bardzo szczupły, toteż nic dziwnego, że sezon ten nie przyniósł jeszcze rozwiązania opolskiego problemu teatralnego. Potwierdzenie tego stanu rzeczy znajdujemy w uchwałach konferencji, która odbyła się w tej sprawie w Opolu. Na razie teatr dalej jeszcze nie przełamał niechęci publiczności i nie opanował terenu. Jego poziom artystyczny poprawił się wprawdzie wyraźnie, ale mimo to pozostawił bardzo wiele do życzenia. Szczupłość i braki artystyczne zespołu aktorskiego są tu chyba przyczyną najważniejszą. Opolszczyzna po czterech sezonach wciąż jeszcze czeka na dobrze zorganizowany i w każdym swym elemencie składowym artystyczny teatr.

Upaństwowiony z dniem 1. I. 1949 Teatr Polski w Bielsku i Cieszynie pracował bez niespodzianek, utrwalając czwartym z kolei sezonem dotychczasową pozycję w swoim rejonie pracy oraz opinię dobrego teatru tzw. drugiej prowincji. Sukcesem jego jest zejście z sumy 17 premier w sezonie do 12 premier przy podwyższeniu frekwencji rocznej o kilkanaście tysięcy widzów. Mocną stroną tego teatru był repertuar klasyczny, wystawiany starannie i zawsze z dużym powodzeniem (*Mieszczanin szlachcicem, Ożenek,* wieczór Mickiewiczowski, *Zemsta,*

Wieczór Trzech Króli), słabszą natomiast ze względu na ograniczające wybór sztuk trudności wykonawcze repertuar współczesny (*Sprawa Moniki, Inspektor przyszedł, Tu mówi Tajmyr, Strzały na ulicy Długiej*). Teatr ten kontynuował pograniczną wymianę teatralną z Czechosłowacią.

Ogólną cechą teatrów na Śląsku w ubiegłym sezonie jest zacieśnienie ich kontaktu ze światem pracy. Stało się to możliwe dzięki pierwszemu okresowi żywej współpracy z organizacjami zawodowymi, które drogą organizowania widowisk zamkniętych oddawały w teatrze katowickim światu pracy znaczną większość przedstawień w miesiącu, a w rejonie teatru bielskiego zorganizowały widownię robotniczą przy pomocy stałych zniżek. Wzrost frekwencji w tym ostatnim teatrze świadczy, że ta forma związania robotnika z teatrem przyjęła się. W teatrze bielsko-cieszyńskim widzowie należący do Związków Zawodowych i młodzież szkolna stanowili przeszło 70% rocznej frekwencji.

Sytuację nie uregulowaną i nie wykrystalizowaną obserwowaliśmy nadal na terenie teatrzyków kukiełkowych i teatrów dla dzieci. Trudna jest nawet do ustalenia liczba scenek kukiełkowych (marionetkowych zdaje się nie ma w ogóle), z których najregularniej pracują teatrzyk Woj. Domu Kultury ZZ w Katowicach, teatrzyk Domu Hutnika w Chorzowie i teatrzyk TPD w Bielsku. Teatr dziecięcy ZZ Górników w Sosnowcu przechodził okres reorganizacji.

W MUZYCE BEZ ZMIAN

Tytuł powyższy nawiązuje do sprawozdania sprzed roku i ma na celu przypomnieć, że muzyka była przodującą dziedziną życia kulturalnego w województwie śląsko-dąbrowskim i zachowuje tę pozycję nadal.

Fakt powyższy jest rezultatem pracy Opery Śląskiej, dwóch stałych orkiestr symfonicznych (Filharmonia i Polskie Radio), szeroko rozbudowanego szkolnictwa muzycznego oraz masowego ruchu ochotniczego (związki śpiewacze, orkiestry).

Opera Śląska, mająca stałą siedzibę w Bytomiu, dzięki pomocy państwa ustabilizowała swoją sytuację. Ubiegły sezon zamyka pewien okres jej pracy w sensie organizacyjnym, gdyż w nowy sezon wejdzie ona już jako Państwowa Opera Śląska. Ważnym momentem w jej rozwoju są pierwsze kroki w kierunku zorganizowania w jej ramach samodzielnego, stojącego na wysokim poziomie baletu. Jego pierwszym popisem był *Pan Twardowski* w sezonie 1947/48, a dalszym, wybitnym już osiągnięciem *Swantewit* w sezonie ubiegłym. Z chwilą upaństwowienia Opery praca nad rozwojem baletu wchodzi w nowy okres. Premier operowych w sezonie 1948/49 było cztery: *Lakme, Jánek* i *Verbum nobile*, oraz *Rigoletto*. Ponadto wznowiono *Carmen* w nowej obsadzie. W sumie w repertuarze było ostatnio dwanaście oper i dwa balety.

Przedstawienia odbywały się w 13 miejscowościach, przy czym poza Śląskiem gościła Opera z dużym sukcesem przez miesiąc we Wrocławiu, następnie w Krakowie i w Ostrawie (istnieje stała wymiana pomiędzy Operą Śląską a operą Teatru Państwowego w Ostrawie). Ogólna ilość przedstawień wyniosła 228. Cyfrę tę podaję po to, by podkreślić, że z tej liczby 108 przedstawień przeznaczonych było wyłącznie dla świata pracy, a 50 dla młodzieży. Z przeszło 163.000 widzów w sezonie 145.505 widzów stanowili członkowie Związków Zawodowych i młodzież szkolna. Zarówno ten fakt jak i wysoki poziom artystyczny opery i baletu decydują o pozycji tej placówki w życiu kulturalnym województwa, a wpływ jej przez kilkutygodniowe pobyty w Warszawie, Wrocławiu i Łodzi sięga już poza normalny teren jej pracy.

Nadal najlepsza orkiestra symfoniczna w kraju, Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, kierowana przez Grzegorza Fitelberga i Witolda Rowickiego, prawdopodobnie kończy już swoją gościnę w Katowicach. W najbliższych miesiącach zespół ten opuści Śląsk, udając się tam, gdzie jest jego właściwe miejsce — do Warszawy. Będzie to ubytek poważny, tym bardziej, że w ostatnim okresie orkiestra ta znacznie częściej niż przedtem gościła poza ciasnym studiem rozgłośni, dając poważną ilość wielce wartościowych koncertów publicznych, połączonych z transmisją radiową. Śląsk na ubytek ten był zasadniczo przygotowany, toteż stosunkowo łatwiej przyjdzie mu go wyrównać.

Siłą rzeczy zwiększone obowiązki spadną wówczas na upaństwowioną obecnie orkiestrę Filharmonii Śląskiej w Katowicach, która przetrwała ostatni sezon głównie dzięki pomocy władz miejskich Katowic, i pod artystycznym kierunkiem Witolda Krzemieńskiego oraz Juliusza Schreyera rozwijała się coraz lepiej. Znacznie wzbogaciła swój repertuar, gościła wielu wybitnych dyrygentów i solistów krajowych i zagranicznych, zwiększyła ilość koncertów do 116, a frekwencja na koncertach wzrosła o 37.000 słuchaczy (z 78.000 w sezonie 1947/48 na 115.000).

To ostatnie osiągnięcie przypisać należy przede wszystkim zwiększeniu liczby kon-

certów wyjazdowych, koncertów dla świata pracy i młodzieży szkolnej. Filharmonia dała bowiem 49 koncertów dla członków Związków Zawodowych i zakładów pracy oraz 23 koncerty dla młodzieży. Na szczególne podkreślenie zasługuje tu jeszcze nawiązanie ścisłej współpracy orkiestry filharmonicznej z ruchem ochotniczym, z amatorskimi orkiestrami symfonicznymi i chórami, w rezultacie czego wykonano kilka wspólnych koncertów, cieszących się dużym powodzeniem i stojących na dobrym poziomie artystycznym.

Poważny wpływ na ukształtowanie się ostatniego sezonu muzycznego wywarł Rok Chopinowski i jego impreży. Przyniósł on około 90 koncertów chopinowskich dla młodzieży szkolnej, 10 koncertów dla wsi oraz szereg koncertów innych, z których na szczególne uznanie zasługuje opracowanie w 15 recitalach całej twórczości Chopina przez profesorów i absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach i Gliwicach, fragmentarycznie w Chorzowie i Zabrzu.

Rozwój życia muzycznego i kultury muzycznej na Śląsku ma solidne podstawy, a to otwiera optymistyczne perspektywy na przyszłość. Podstawy te stanowi wysoko postawione i szeroko rozbudowane szkolnictwo muzyczne wszystkich stopni oraz masowy ruch amatorski, skupiający się w chórach i zespołach orkiestrowych.

I tak Katowice są siedzibą Wyższej Szkoły Muzycznej, Liceum Muzycznego ogólnokształcącego, Muzycznej Szkoły Podstawowej oraz średniej i niższej szkoły muzycznej. Ogółem działa na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim 11 średnich szkół muzycznych i 15 niższych, skupiając przeszło 5.000 uczniów. W sześcioletnim planie gospodarczym przewidziane jest zwiększenie tego stanu o jedną szkołę średnią i cztery szkoły niższe. Szczupłość tego planu rozbudowy szkolnictwa muzycznego świadczy o gęstości istniejących już szkół muzycznych i zaspokojeniu pod tym względem potrzeb najważniejszych ośrodków.

Cechą charakterystyczną szkolnictwa muzycznego na Śląsku jest jego wysoki poziom i doskonałe wyposażenie szkół muzycznych, cieszących się wszędzie poparciem władz samorządowych i opieką społeczeństwa. Pięciotysięczna rzesza uczniów szkół muzycznych oznacza nie tylko zasilenie przyszłych kadr muzyków zawodowych, ale przede wszystkim nowy dopływ fachowych sił do muzycznego ruchu ochotniczego, który brak tych sił wobec swego masowego rozwoju dotkliwie w obecnej fazie odczuwa.

Dokładne dane statystyczne o śpiewaczym i muzycznym ruchu ochotniczym trudne są do uchwycenia ze względu na jego nieustabilizowaną jeszcze sytuację organizacyjną i zachodzące w niej zmiany. Nie ma np. dotychczas centralnej organizacji orkiestrowych zespołów ochotniczych i dopiero trwają starania o jej stworzenie. Ruch śpiewaczy rozbija się na chóry zorganizowane w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i chóry przy świetlicach i domach kultury prowadzonych przez Związki Zawodowe. Starania o zespolenie tych dwóch kierunków pracy również są w toku.

Na podstawie posiadanych materiałów przyjąć trzeba, że na Śląsku istnieje około 230 chórów amatorskich i około 230 orkiestr. Same chóry Związku Kół Śpiewaczych skupiają blisko 17.000 członków i dały w ciągu roku około 4.000 koncertów. W ruchu orkiestrowym specjalną pozycję stanowią stosunkowo liczne tutaj zespoły mandolinowe i akordeonowe. Obok wysokich osiągnięć artystycznych poszczególnych chórów i orkiestr, w ogólnym obrazie muzycznego ruchu ochotniczego obserwujemy szereg trudności, wynikających ze słabego dopływu nowego repertuaru (brak zainteresowania ze strony kompozytorów, trudności wydawnicze), braku kierowników artystycznych, instruktorów i dyrygentów, z nieustabilizowanej sytuacji zespołów orkiestrowych, które np., wyłączone spod opieki finansowej zakładów pracy, zawisły trochę w powietrzu, przy czym pozostaje tu jeszcze do zwalczenia zjawisko charakteryzujące się tendencją do traktowania pracy w orkiestrze zawodowo.

Podkreślić należy silny rozwój i wysoki poziom ochotniczego ruchu muzycznego i śpiewaczego w ośrodkach robotniczych, podczas gdy wieś w rozwoju tego ruchu w ostatnim okresie nie poszła naprzód zupełnie. W ruchu robotniczym natomiast uregulowania wymaga zbędne zjawisko rywalizacji pomiędzy związkowymi zespołami poszczególnych branż, co powoduje rozproszenie wysiłków i wielotorowość pracy.

O górnym poziomie artystycznym ochotniczego ruchu muzycznego na Śląsku mówią sukcesy zespołów śląskich w konkursach ogólnokrajowych oraz w pierwszym tegorocznym festiwalu muzyki ludowej. Festiwal ten zresztą wpłynął poważnie na ożywienie wysiłków w ochotniczym ruchu muzycznym, przy czym jego przebieg w takich powiatach jak Tarnowskie Góry, Opole, Prudnik dobrze świadczy o działalności tamtejszych zespołów, zwłaszcza śpiewaczych.

Z PLASTYKĄ CORAZ LEPIEJ

Obok muzyki drugą dziedziną życia kulturalnego na Śląsku zdradzającą wyraźne tendencje rozwojowe są sztuki plastyczne. Składa się na to interesujący i żywy rozwój twórczości licznej grupy skupionych na terenie województwa malarzy, grafików i rzeźbiarzy, w pewnej mierze ich działalność społeczno-organizacyjna, stały rozwój szkolnictwa artystycznego oraz przybierający na sile i ustalający swe formy pracy ruch amatorski, który ze Śląska wyszedł.

Dowód na punkt pierwszy widzieliśmy na tegorocznej wystawie okręgowej Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach, której ważnym dopełnieniem były wystawy uczniów szkół artystycznych w Katowicach i Bielsku. Wystawa okręgowa jest trzecią już tego rodzaju wystawą po wojnie, a zarazem najlepszą, wykazującą, że plastycy śląscy — mimo trudnych na ogół warunków pracy twórczej i braku nabywców na obrazy — pracują wcale intensywnie. W katalogu wystawy zwracają uwagę nowe nazwiska, dotychczas na wystawach dorocznych nie spotykane (w zeszłym roku wystawiło 48 artystów, w tym roku 63).

Z działu grafiki ze względu na wartość wystawianych prac należałoby wymienić Irenę i Zygmunta Acedańskich, Władysława Langiewicza, Józefa Mroszczaka, Stanisława Gawrona, Mariana Malinę; z płócien olejnych wyróżniają się obrazy Witolda Ciechanowicza, Bogusława Góreckiego, Janusza Łonickiego, Zygmunta Łopuszyńskiego, Bolesława Nowickiego, Moniki Piwowarskiej, Rafała Pomorskiego, Jana Stasiniewicza, Bolesława Stawińskiego, Henryka Woźniakowskiego, Elżbiety i Mariana Wyrożemskich; z najszczuplej reprezentowanej rzeźby prace Stanisława Marcinowa, R. Domina i Edwarda Piwowarskiego. Większość tych artystów wystawia na Śląsku już po raz drugi i trzeci, tak że mamy możność śledzenia ich rozwoju od pewnego czasu.

Sieć szkolnictwa artystycznego na Śląsku tworzą następujące placówki: katowicki oddział grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pod kierunkiem Aleksandra Raka, liceum sztuk plastycznych w Katowicach, licea technik plastycznych w Katowicach i Bielsku oraz ogniska kultury plastycznej w Katowicach i Bielsku (ognisko w Opolu znajdowało się w stadium organizacji). Liczba uczniów w szkołach średnich wynosi 210 osób, w pracach ognisk bierze udział ogółem około 150 uczestników.

Wszystkie te placówki wystąpiły na zakończenie roku z pokazami prac uczniów, które nie tylko udowodniły wysoki poziom nauczania, ale wskazały również na istnienie wśród uczniów talentów oryginalnych i świeżych, zasługujących na dalsze odpowiednie pokierowanie. Wystawa studentów Wyższej Szkoły pokazała wręcz świetne rezultaty w zakresie grafiki artystycznej użytkowej. — Wysokie walory reprezentował dorobek grupy abiturientów Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach. Z obydwu Liceów Technik Plastycznych wyjdzie niewątpliwie spora grupa techników o dużych kwalifikacjach i uzdolnieniach.

Ogniska Kultury Plastycznej kształcą szereg interesujących talentów amatorskich, przy czym w ognisku katowickim szczególnie interesująco przedstawia się praca dzieci, a specjalnie uderzają pomysłowością i artyzmem projekty dekoracji scenicznych. Dziś widać już, że z ognisk tych wyjdą do pracy kulturalnej w terenie ludzie o dobrym smaku, o artystycznych i z grubsza wykształconych uzdolnieniach, oraz propagatorzy dobrej sztuki.

Ruch wystawowy koncentrował się przeważnie w siedzibie Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, w Katowicach. Poza Katowicami stosunkowo najżywszy był w Bielsku, które stanowi w tej chwili najaktywniejsze skupisko plastyków poza stolicą województwa. Wystawy były różnorodne i następowały kolejno po sobie bez przerw, ale nie rozwiązano dotychczas problemu frekwencji, która nadal była niezwykle niska.

Zapoczątkowana w roku ubiegłym współpraca organizacji zawodowych z plastykami niestety nie rozwinęła się żywiej i pomoc dla twórczo pracujących artystów nie przyszła z tej strony w takich rozmiarach, jakich oczekiwaliśmy. Najważniejszym źródłem dochodu plastyka na Śląsku jest nadal dekoracja okolicznościowa, podczas gdy sprzedaż płótna czy grafiki, otrzymanie zamówienia na obraz należy raczej do rzadkości. Pewną formą zbiorowego zamówienia społecznego było portretowanie przodowników pracy. Plastycy śląscy zamówienie to wykonali wyjątkowo rzetelnie i z doskonałymi rezultatami artystycznymi. Dotychczas jednak portrety te są jeszcze własnością ich twórców.

Rozwijające się z roku na rok sztuki plastyczne na Śląsku, napływ młodzieży o artystycznych uzdolnieniach do szkół, doskonałe wyniki pracy ognisk kultury plastycznej stwarzają konieczność skuteczniejszego niż dotychczas przyjścia z pomocą tej gałęzi prac kulturalnych. W szczególności Katowice powinny dołożyć starań, by życie

artystyczne znalazło tu jakiś odpowiedni punkt oparcia, by rozwiązano zwłaszcza zagadnienie sali wystawowej i pomieszczenia dla szkół artystycznych, które pracują w warunkach wyjątkowo niekorzystnych.

KU UPOWSZECHNIENIU KULTURY

Obraz życia kulturalnego Śląska i Zagłębia nie byłby kompletny, a byłby fałszywy, gdybyśmy pominęli pobieżne chociaż spojrzenie na działalność zmierzającą do upowszechnienia kultury, do udostępnienia jej masom ludzi pracy. Działalność tę rozwijają przede wszystkim Związki Zawodowe, a kierują nią Okręgowa Rada ZZ ze swym Wydziałem Kultury i Oświaty. Analogicznie do tej akcji prowadzonej w świecie robotniczym powinna przebiegać w takiej samej skali akcja dla wsi, inicjowana i kierowana przez odpowiednie organizacje chłopskie, ale tymczasem jest to jeszcze postulat daleki od spełnienia. Wieś w tej chwili korzysta przede wszystkim z inicjatywy kulturalnej i osiągnięć kulturalnych ruchu robotniczego, pełniąc głównie rolę odbiorcy i nie współdziałając w tych poczynaniach.

Praca kulturalna Związków Zawodowych koncentruje się w 855 czynnych świetlicach i 31 domach kultury. Obok wspólnych dla wszystkich rodzajów związków zawodowych domów kultury powstają coraz liczniej najbardziej racjonalnie pomyślane świetlice międzyzwiązkowe, które stanowić będą nowy teren skupiania idących dotychczas niezależnie prac kulturalnych poszczególnych branżowych organizacji zawodowych. Każda tego typu świetlica mieć będzie obfitą bibliotekę (rozdrobnienie bibliotek związkowych jest obecnie bardzo duże) oraz możliwie najlepiej urządzoną salę teatralną.

Na obydwie te inwestycje położony jest specjalny nacisk. Zwłaszcza w zakresie sal teatralnych potrzeby terenu są bardzo duże, a braki odczuwane są tu szczególnie dotkliwie. Akcja remontu i adaptacji, czasem także i budowy sal teatralnych, prowadzona jest centralnie w uwzględnieniem pewnych zasadniczych potrzeb, z dążeniem do ujednolicenia podstawowych elementów konstrukcji sceny. Chodzi bowiem o stworzenie teatrowi zawodowemu mniej więcej normalnych i jednakowych warunków przy spektaklach wyjazdowych.

W świetlicach i domach kultury ZZ istnieją obecnie 574 biblioteki, obejmując 270.000 tomów. Biblioteki te są systematycznie uzupełniane nowymi zakupami. Niestety brak tu niezbędnej do oceny tej dziedziny pracy statystyki. Poza tym placówki te prowadzą pracę w zespołach teatralnych, których istnieje 338, chóralnych (232), orkiestrowych (224) i tanecznych (179). Przy takiej ilości poszczególnych zespołów ocena ich pracy musi uwzględnić bardzo szeroką skalę rozpiętości, od wyników najlepszych do najgorszych. Daje się jednak obserwować stała poprawa pod tym względem, a już np. konkretnym osiągnięciem jest duża zmiana na korzyść, czy przez odpowiedni dobór repertuaru wykonywanego przez zespoły dramatyczne, czy przez wprowadzenie nowych pieśni (zwłaszcza masowych) kompozytorów polskich i obcych do repertuaru chórów. Korzystne zmiany zanotować trzeba też w zespołach tanecznych, choć tu ze względu na brak instruktorów powszechność tych zmian jest najtrudniejsza do osiągnięcia.

Z najtypowszych form pracy kulturalno-oświatowej wymienić trzeba jeszcze tworzenie zespołów samokształceniowych i zespołów pięknego czytania, ujętych w akcję konkursową, przeprowadzaną na poszczególnych szczeblach organizacyjnych (w r. 1949 uczestniczyło w niej blisko 5.000 osób), organizowanie kursów języka rosyjskiego (3.600 słuchaczy w r. 1949) oraz skuteczną walkę z analfabetyzmem. Na specjalną uwagę zasługuje akcja świetlic i domów kultury, przeznaczona dla wsi. Akcja ta objęła ogółem w ostatnim okresie 215 ośrodków wiejskich i w porównaniu z rokiem 1948 wykazuje ogromny wzrost nasilenia. W roku 1949 do dnia 1. V. zorganizowano 413 imprez kulturalnych we wsiach dla blisko 48.000 widzów. Cyfry te wzrosły poważnie w okresie Tygodnia Oświaty i Książki oraz kongresu Związków Zawodowych. Coraz szerzej stosowana jest metoda stałej opieki poszczególnych świetlic robotniczych nad wybranymi przez nie ośrodkami wiejskimi.

Praca świetlic i domów kultury znajduje naturalny punkt oparcia w Wojewódzkim Domu Kultury ZZ w Katowicach, który — stopniowo porzucając formy pracy indywidualnej (nauka gry na instrumentach, tańca itp.) — przechodzi na pracę zespołową i organizację poradnictwa oraz szkolenie terenowych działaczy kulturalnych i oświatowych. Do prac tych należą przeprowadzone w omawianym okresie kursy dla dyrygentów orkiestr dętych i instruktorów teatrów ochotniczych, prowadzenie stałej, dobrze zorganizowanej poradni świetlicowej, poradni czytelnictwa i samokształcenia oraz poradni bibliotecznej.

Związkowy ruch kulturalno-oświatowy ma więc już do dyspozycji liczną i gęstą sieć placówek, które stale doskonalą swoje formy

pracy. Rzecz prosta, że przy takiej liczebności ośrodków, trudności i niedomagania są duże. Częste są objawy niedostatecznej frekwencji w świetlicach, często praca poszczególnych zespołów świetlicowych nie stoi na należytym poziomie artystycznym.

Przyczyny tych niedomagań są jasne, ale nie zawsze łatwe do szybkiego usunięcia. Jedną z nich jest słaby udział pracowników umysłowych w pracach świetlic i domów kultury, a wszedzie niemal braki sprowadzają się do niewystarczającej ilości ludzi dobrze przygotowanych do tego rodzaju pracy. Obecnie działające kadry pracowników kulturalno-oświatowych składają się przeważnie z ludzi o zbyt krótkim przeszkoleniu, i stąd konieczność zorganizowania planowego długoterminowego kształcenia ludzi przeznaczonych do tej pracy. Praca ta bowiem wymaga już na stanowiskach kierowniczych prawdziwych fachowców, pracujących pod nadzorem fachowych organów centralnych kierownictwa artystycznego. Inaczej przewaga osiągnięć niedoskonałych nad osiągnięciami prawdziwie wartościowymi stanie się zjawiskiem stałym.

Mimo wszystkich braków i niedoskonałości robotniczy ruch kulturalno-oświatowy stanowi już dzisiaj dużą siłę i wyraźnie wpływa na kształtowanie się obrazu życia kulturalnego w całym środowisku. Pamiętać bowiem trzeba, że prócz form pracy ochotniczej korzysta on w dużej mierze z teatrów zawodowych (około 300 przedstawień teatru katowickiego dla Związków Zawodowych w pierwszym półroczu r. 1949), z zawodowych orkiestr rozrywkowych i symfonicznych, ze współpracy popularyzatorów nauki, zawodowych oświatowców i literatów, że — słowem — dąży do kontaktu ze wszystkimi dziedzinami kultury. Dlatego tym pilniejszy jest postulat szybkiego i trwałego uregulowania podstawowych spraw organizacyjnych tego ruchu, gdyż ta jego strona wciąż jeszcze podlega zmianom i wahaniom.

UWAGI KOŃCOWE

Na zakończenie próba krótkiego podsumowania.

Określiliśmy omawiany okres pracy kulturalnej na Śląsku jako okres przejściowy i wskazaliśmy na kilka cech tej przejściowości. Ustaliliśmy, że zbyt krótka przestrzeń czasu nie pozwala jeszcze na ocenę rezultatów tych zmian, które zostały zainicjowane od jesieni 1948 do wiosny 1949. Zasadnicze jednak rysy charakterystyczne obrazu życia kulturalnego na tym terenie i w tym czasie są — powtórzmy — następujące: strata w życiu naukowym regionu, osłabienie inicjatywy i planowania kulturalnego przez niedomagania Wojewódzkiej Rady Kultury, pewnego rodzaju kryzysowa sytuacja w życiu literackim.

Z drugiej natomiast strony cech trwałości nabrał żywy rozwój życia muzycznego i sztuk plastycznych, gdzie mamy do czynienia ze zjawiskiem dopływu nowych, młodych sił, oraz mimo wielu trudności, o charakterze bez wątpienia przejściowym, wzrósł zasięg i rozmach prac nad upowszechnieniem kultury i zbliżeniem jej ludziom pracy. Kierunek zapoczątkowanych przemian, wbrew ujemnym pozycjom bilansu, do pesymizmu jednak nie uprawnia. Liczyć się jednak należy, że dokonywanie się tych przemian rozłoży się na okres przynajmniej najbliższych lat dwóch lub trzech.

Zdzisław Hierowski

ROK PRACY KULTURALNEJ NA POMORZU

W akcji kulturalnej, jak na wojnie — łatwiej częstokroć pozycje zdobyć, niż je — utrzymać. Pierwsze lata powojenne Pomorza to okres zdobyczy. Niejednokrotnie wspaniałych. Dość wyliczyć choćby tylko takie, jak: Uniwersytet Mikołaja Kopernika z wydziałem sztuki w Toruniu, Teatr Horzycy w Toruniu i w Bydgoszczy, czasopisma *Arkona*, *Jantar*, *Życie szkoły*, *Poligrafika*, Szkoła Sztuk Plastycznych i Szkoła Dramatyczna w Bydgoszczy, Szkoły Muzyczne w Bydgoszczy i w Toruniu, Bydgoska Orkiestra Symfoniczna, itp. — by wskazać na najważniejsze tylko sukcesy organizatorów pomorskiego życia kulturalnego w pierwszym okresie po okupacji. Okresie wspaniałego przypływu. O fali tak szerokiej, jakiej na Pomorzu nie oglądano przedtem nigdy. Aż oszałamiał ten przypływ i — niepokoił. Tych zwłaszcza, którzy pamiętali pierwsze dni Pomorza po pierwszej wojnie światowej. Kiedy to ówczesny

przypływ przyniósł z sobą na Pomorze wspaniałą falangę ludzi. Wymieńmy choćby tylko Leona Wyczółkowskiego, Juliana Fałata, Józefa Weyssenhoffa, Wandę Siemaszkową, Feliksa Szczęsnego Kowarskiego, Adama Grzymałę-Siedleckiego, Leonarda Pękalskiego, Leona Dołżyckiego — spośród wielu innych. Cóż, kiedy przypływ ten nie trwał długo i po krótkim już czasie prócz Wyczółkowskiego i Grzymały odpłynęli z Pomorza wszyscy wymienieni. Stąd obawa, by historia nie powtórzyła się i teraz. By pozycji pozyskanych nie stracić. Tym bardziej, że przecież Pomorze nie jest tak atrakcyjnym terenem, jak chociażby Wybrzeże. A pewne niepokojące oznaki odpływu dają się już zauważyć. Odpływu instytucji i ludzi.

I tak — stracona już jest dla nas pozycja tej miary, co Instytut Bałtycki. Stracona — Szkoła Dramatyczna. Na rzecz Poznania oddać musieliśmy teatr Horzycy. Na rzecz Wybrzeża zrezygnować musiał toruński Wydział Sztuki z plastyków tego formatu, co utalentowany artysta-malarz Jan Wodyński i świetny talent rzeźbiarski w osobie Stanisława Horno-Popławskiego. Warszawa znęciła znanego pisarza i teatrologa Józefa Maślińskiego. Z zespołem redakcyjnym *Jantara* opuścili Bydgoszcz tak aktywni publicyści i pisarze, jak m. in. dr Bolesław Srocki i dr Andrzej Bukowski. Pomorski świat muzyczny stracił na rzecz Warszawy nieocenionego organizatora ruchu muzycznego na Pomorzu — Jerzego Jasieńskiego. Warszawie również, a także Wrocławowi, musiało bydgoskie Liceum Technik Plastycznych oddać wybitnych plastyków-pedagogów — Jadwigę Daszkiewiczową-Zaniewiecką i Mieczysława Pawełkę. Aż do Kielc powołany został na stanowisko konserwatora wojewódzkiego młody pomorski historyk sztuki i muzeolog mgr Eugeniusz Krygier. Poznań zabrał mgr Alinę Chyczewską — dobrze zapowiadającego się krytyka plastyki. W ostatnich już dniach zapadła decyzja zamknięcia *Poligrafiki* — redagowanego przez Stanisława Brzęczkowskiego miesięcznika, poświęconego grafice czystej i użytkowej, mimo że walny zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach jednogłośnie domagał się utrzymania przy życiu tego wielce pożytecznego czasopisma. Wreszcie pod znakiem zapytania są dalsze losy *Arkony*, jedynego już dziś po upadku *Życia Literackiego*, *Wiatru od morza* i *Szczecina* czasopisma służącego sprawom kultury i sztuki Wielkopolski, Pomorza i Wybrzeża.

Oto — zgoła niewyczerpująca — lista strat. Symptomy odpływu. Upust krwi niepokojący, bo grożący anemią organizmowi tak bardzo jeszcze młodemu i tak niezmiernie wrażliwemu, jak pomorskie życie kulturalne. Gdzie liczba potrzeb jest bardzo znaczna, a liczba pracowników niezwykle szczupła. Więc miniony sezon kulturalny formował się na Pomorzu pod znakiem — zwierania szeregów i ratowania zagrożonych placówek. Nie tylko zresztą na Pomorzu. Odradzająca się wspaniale Warszawa — to bardzo silny magnes. Światła stolicy nęcą. I łatwo zdarzyć się może, że coraz jaśniej będzie w Warszawie, a w reszcie kraju?... A nie jest chyba w duchu epoki wyrównywania krzywd sytuacja tak dobrze znana sprzed wojny: kilka ognisk kulturotwórczych i ogromne przestrzenie mroku. Zauważmy przy tym, że w nowych granicach nowej Polski zastaliśmy rozmieszczenie świateł najzupełniej nieodpowiednie. Jak na potrzeby terenu zastaliśmy liczbę dużych ognisk kultury artystycznej nieproporcjonalnie małą; niedopuszczalny jest — w obliczu zadań Polski Ludowej — taki stan rzeczy, aby te nieliczne, które są, skupiały się przeważnie w jednej połaci kraju.

W walce z zacofaniem kulturalnym prowincji, w likwidacji „światów zabitych deskami" i analfabetyzmu artystycznego nie wystarczy sam tylko blask stolicy i dwóch czy trzech największych ośrodków, ale niezbędna jest sprawa przeobrażenia, na pierwszym etapie, wszystkich większych skupisk ludzkich w reduty aktywnej pracy twórczej. Im mniej „ciemnogrodów", a im więcej środowisk świadomych swej kulturalnej misji — tym prędzej nastąpi chwila wydźwignięcia „prowincji" polskiej z jej „niżu kulturalnego".

Jest przeto sprawą zasadniczego znaczenia należyte i planowe wyposażenie wszystkich większych skupisk w kraju w odpowiednio rozdzielone instytucje i w ludzi. W ludzi twórczych, entuzjastów i pionierów. Jeśli pierwsze pięciolecie Polski Odrodzonej przyniosło tak Pomorzu, jak

i wszystkim niemal dzielnicom kraju imponujące wręcz zdobycze kulturalne, to zasługę przypisać tu należy entuzjazmowi i ofiarności terenowych pracowników sztuki oraz wyjątkowemu wręcz zrozumieniu, z jakim u czynników miarodajnych spotykały się wszelkie poważne poczynania organizatorów życia kulturalnego i artystycznego. Obecnie nadszedł czas, aby pozyskane w pierwszym porywie zdobycze pogłębić i utrwalić. Bo, jak się rzekło, łatwiej wartościowe pozycje zdobyć niż je utrzymać. Wyliczony już został na wstępie szereg takich pozycji, które uważać należy, niestety, za stracone. Z kolei — przejdźmy do tych, które wyjść zdołały obronną ręką. Zestawienie strat i zysków pozwoli na zorientowanie się w potrzebach regionu i na takie na przyszłość ustalenie planu działania, by na drodze do dźwigania poziomu kulturalnego całego kraju nie było opóźnień, zahamowań czy cofnięć.

Przechodząc od strat do zysków zacznijmy od zanotowania najważniejszego bodaj z pomorskich osiągnięć, jedynego w swoim rodzaju rekordu — setnej „Środy Literackiej".

Nie jest oczywiście ten „rekord" zasługą ostatniego tylko sezonu. Złożyło się na tę niezwykłą „setkę" — 30 wieczorów autorskich i 70 wykładów, poświęconych: sprawom literatury polskiej (38) i obcej (10), aktualiom (10), muzyce, plastyce, teatrowi itp. — na przestrzeni czterech lat pracy. W „Środach" wzięło udział w charakterze wykonawców 70 prelegentów, pisarzy, poetów, uczonych, badaczy z całej Polski. Przed 60 tysiącami z górą słuchaczy czytało swe utwory 11 prozaików (w tym m. in. Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Żukrowski). Odbyły się wieczory autorskie 15 poetów (z Jastrunem, Rymkiewiczem, Bąkiem, Szewczykiem i in.), 6 autorów dramatycznych (Grzymała-Siedlecki, Brandstaetter, Szaniawski, Kubacki, Zawieyski i in.); krytykę i historię literatury reprezentowało 14 prelegentów, m. in. Kazimierz Wyka, K. W. Zawodziński, Ryszard Matuszewski, Konrad Górski, Tadeusz Makowiecki, Zygmunt Szweykowski, Wacław Kubacki. Poza tym odbyły się wykłady z zakresu teatrologii (Horzyca, Damięcki, Modrzewska, Maśliński), muzykologii (Zygmunt Mycielski, Tadeusz Makowiecki, Jerzy Stefan), plastyki (Remer, Niemczyc, Turwid). Wśród wykonawców „Śród" spoza Bydgoszczy naliczyliśmy: z Torunia 24, z Warszawy 17, z Poznania 15, z Krakowa 6, z Łodzi 6, ze Śląska 3. Największą ilość wieczorów wypełnili pisarze i prelegenci miejscowi (29); od nich w czerwcu 1945 roku zaczęła się akcja „Śród". Oni również wypełnili „Środę Jubileuszową" (Grzymała-Siedlecki, Dunarowski, Kowalkowski, Turwid; słowo wprowadzające wygłosił dr Jan Piechocki, a z ramienia Min. Kultury i Sztuki przemawiał naczelnik Wydziału Literatury — Stefan Atlas).

Równolegle niemal do akcji „Śród" bydgoskich szły „Czwartki" toruńskie. W minionym sezonie miały więc miejsce i w Bydgoszczy, i w Toruniu następujące wieczory: autorskie — Juliusza Żuławskiego, Jerzego Zawieyskiego, Romana Brandstaettera, Władysława Dunarowskiego, Jerzego Broszkiewicza, Wandy Karczewskiej i Mariana Turwida. Szereg wieczorów poświęcono tematom z zakresu badań historyczno-literackich. Podaję nazwiska prelegentów i tematy odczytów: prof. Kazimierz Wyka: *Sto lat historycznej powieści polskiej*, prof. Konrad Górski: *Warszawa w poezji polskiej* i *Balladyna*. Alfred Kowalski: *Polsko-radzieckie braterstwo broni w twórczości Broniewskiego i Szenwalda*, prof. Karol Wiktor Zawodziński: *Twórczość Boratyńskiego i Tiutczewa*, Edward Rzeszowski: *Czechow i Garszyn*, dr Czesław Zgorzelski: *Sonety Mickiewicza*, prof. Zygmunt Szweykowski: *Kompozycja Pana Tadeusza*, dr Irena Sławińska: *Jerzy Liebert*, prof. Karol Górski: *Krzyżowcy*, prof. Wacław Kubacki: *Społeczno-literackie znaczenie debiutu Mickiewicza*, prof. Tadeusz Makowiecki: *Poezja a muzyka*, prof. Stefan Hrabec: *Artyzm języka Mickiewicza*, mgr Adam Niemczyc: *Sprawa Picassa*, prof. Sergiusz Kułakowski: *Poezja rosyjska doby radzieckiej*, Seweryn Pollak: *Kultura w ZSRR* i mgr Aleksander Dzienisiuk: *Twórczość Puszkina*.

W ramach wieczorów Koła Polonistów przy Uniwersytecie Mikołaja Kopernika odbył się m. in. wieczór autorski Antoniego Gołubiewa.

Prócz „Śród" i „Czwartków" literackich Bydgoszczy i Torunia na zanotowanie zasłużyły sobie również „Soboty" inowrocławskie, jako przejaw rosnących potrzeb kulturalnych także i mniejszych środowisk

Pomorza. Organizowało „soboty" inowrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki, Literatury i Sztuki, kierowane przez dr A. Gregorowicza. W ramach „Sobót" zabierali m. in. głos: Andrzejewski, Bąk, Morcinek, Żukrowski, Seweryn Pollak, prof. Górski, Hrabec, dr Preisner, M. Krzemieniowa, dr Rogalski.

Gdy już mowa o pracy w mniejszych i najmniejszych ośrodkach pomorskich, to podkreślić by jeszcze należało szeroką działalność w kierunku upowszechniania literatury, prowadzoną przez Inspektorat kulturalno-oświatowy „Czytelnika", który — posiadając swój własny „Zespół żywego słowa" — dociera do najmniejszych nawet osiedli regionu, urządzając tam popularne wieczory literackie. Poza tym „Czytelnik" kontynuuje akcję pod hasłem „Autorzy wśród swoich czytelników", udostępniając szerokim masom osobisty kontakt z najwybitniejszymi pisarzami polskimi.

Na bardzo poważny wzrost ilości popularnych imprez literackich na Pomorzu w sezonie bieżącym wpłynęły ponadto niewątpliwie rocznice urodzin czy śmierci Mickiewicza, Słowackiego i Puszkina. Z inicjatywy zwłaszcza Woj. Kom. Uczczenia Rocznicy Trzech Wieszczów odbyło się kilkaset imprez w najmniejszych nawet ośrodkach województwa.

Przejdźmy od akcji literackiej na teren osiągnięć teatralnych. Po przeniesieniu się Wilama Horzycy do Poznania kierownictwo zawodowych scen pomorskich powierzone zostało: w Toruniu dyr. Aleks. Rodziewiczowi, a w Bydgoszczy dyr. Aleks. Gąssowskiemu. Obydwie sceny, rezygnując zasadniczo z poczynań o charakterze odkrywczym i eksperymentatorskim, znamionujących niezapomniane inscenizacje Horzycy, miały jednak zdecydowanie odmienne oblicze: dyr. Rodziewicz, dysponując wyrównanym zespołem aktorskim, zorganizował warsztat rzetelnej pracy scenicznej, dostosowując linię repertuarową do potrzeb przeciętnego widza. Dyr. Gąssowski, pracując z zespołem raczej niekompletnym i w dodatku na scenie tymczasowej (bo ukończenie budowy nowego gmachu teatralnego przewidziane jest dopiero na sezon 49/50), ratował swą trudną sytuację szeregiem gościnnych występów, zapraszając nad Brdę kolejno: Ludwika Solskiego (*Grube ryby*), Władysława Stomę (*Rewizor*), Józefa Węgrzyna (*Porwanie Sabinek*), Kazimierza Szuberta (*Świętoszek*, *Pan Geldhab*) i *Wyspa pokoju* E. Pietrowa). Najciekawsze z inscenizacji toruńskich to: Drdy *Igraszki z diabłem*, Shawa *Żołnierz i bohater*, Gogola *Rewizor*, Grzybowskiej *Polacy* i Moliera *Grzegorz Dyndała*. Jedyną prapremierą w sezonie była sztuka Jerzego Szaniawskiego *Kowal, pieniądze i gwiazdy*, wystawiona w teatrze bydgoskim, utwór bodaj najmniej sceniczny ze wszystkich dzieł znakomitego dramaturga. Dużym powodzeniem cieszyła się w Bydgoszczy sztuka Uspieńskiego *Przyjaciele*, wystawiona nie tylko na scenie Teatru Miejskiego, ale także w świetlicach fabrycznych oraz na wsiach.

Na pierwszy plan ruchu muzycznego na Pomorzu wysunęła się w sezonie omawianym akcja objęta nazwą *Rok Chopinowski na Pomorzu*. Zainaugurowano ją koncertem J. Bereżyńskiego, otwierając tym recitalem cykl pt. *Chopin znany i nieznany*. Dla podkreślenia jak najszerszego charakteru akcji odbyły się niemal równocześnie analogiczne uroczystości inauguracyjne w Toruniu i Włocławku (z udziałem J. Bereżyńskiego), w Inowrocławiu i Grudziądzu (z udziałem E. Rezlera). Następne koncerty wspomnianego cyklu przyniosły w Bydgoszczy i Toruniu recitale B. Woytowicza, koncert symfoniczny Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyr. A. Rezlera z udziałem Wł. Kędry i Ed. Rezlera. Dalej miały miejscę recitale: Jana Ekiera, Henryka Sztompki, Józefa Śmidowicza i Władysława Kędry.

W poszukiwaniu oryginalnych a najskuteczniejszych form zbliżenia muzyki chopinowskiej do jak najszerszych rzesz słuchaczy dał Pomorski Komitet Chopinowski — prócz cyklu *Chopin znany i nieznany* — cykl wieczorów literacko-muzycznych pt. *W kręgu Chopina*. Cykl ten, stanowiący pewnego rodzaju *novum*, zyskał — dzięki ciekawej problematyce oraz wybitnym prelegentom — dużą popularność. Do tej pory z projektowanych dziesięciu odbyły się 3 wieczory: 1. z udziałem Jerzego Broszkiewicza (essay i fragment scenariusza pt. *Nad filmem o Chopinie*) i Wł. Kędry, 2. Karola Stromengera (*Słuchając Paderewskiego* — o tradycjach odtwórczych muzyki Chopina), 3. Zyg-

munta Mycielskiego (*Dziedzictwo Chopina* — Chopin i polska muzyka współczesna) z współudziałem Jana Bereżyńskiego.

Cykl III — *Chopin na Pomorzu* (koncerty „historyczne") objął dwa koncerty-uroczystości w miejscach związanych z pobytem Chopina. Oba stanowiły wydarzenie dużej miary w życiu muzycznym Pomorza — a więc zarówno koncert toruński, transmitowany do Paryża, jak i koncert w Służewie — wielka manifestacja wsi kujawskiej. Impreza *Chopin w Toruniu* odbyła się z udziałem Haliny Stefańskiej, *Chopin w Służewie* — z udziałem Henryka Sztompki.

W tzw. akcji terenowej, obejmującej ponad 50 miejscowości województwa, wzięli udział z pianistów: Jan Bereżyński, Jan Ekier, Wł. Kędra, E. Rezler, śpiewaczki: Irena Lewińska i Lidia Skowron-Wesołowska, prelegenci: Mieczysław Tomaszewski — niestrudzony sekretarz pomorskiego Komitetu Chopinowskiego, Florian Dąbrowski, Ed. Lubiatowski, Konrad Pałubicki i Waldemar Voisé.

Warto także przypomnieć jeszcze jedną pomysłową formę audycji, objętych wspólną nazwą *Godzina z Chopinem*. Gatunek ten, stanowiący rodzaj słowno-muzycznego słuchowiska, stawia zupełnie nowe, specyficzne warunki artystom, wymagając szczególnych kwalifikacji prelegenta. Typ odbiorcy dyktuje tu bowiem każdorazowo odmienny charakter słuchowiska, którego program i słowo wiążące podlegało zasadniczym zmianom w każdej odmianie środowiska. Ten rodzaj koncertu o strukturze pozornie improwizowanej okazał się w praktyce terenowej najskuteczniejszym środkiem upowszechnienia muzyki — wręcz jedynym w środowiskach pierwotnych (a takie stanowią przecież większość w objętych akcją miejscowościach).

Godziny z Chopinem odbyły się w całym szeregu wsi i osiedli, na terenie świetlic fabrycznych i zakładów pracy, i wreszcie kilkudziesięciu szkołach.

W miesiącach maju i czerwcu odbywały się na terenie województwa pomorskiego imprezy związane z festiwalem muzyki ludowej. Zakrojone na szeroką skalę, miały charakter masowy, odbiegając zdecydowanie od imprez dotychczas spotykanych. Odbywające się przeważnie na otwartym powietrzu imprezy festiwalowe przybierały charakter świąt ludowych. Udział w festiwalu wzięło 11 powiatów i miast wydzielonych. 15 zespołów orkiestrowych dało w ramach festiwalu 28 koncertów, a 81 zespołów chórowych wykonało ponad 200 różnych pieśni ludowych. Zespoły taneczne osiągnęły cyfrę 20.

Plastyka pomorska bieżący sezon wystawowy zapoczątkowała pokazem *Rysunków, akwarel i grafiki* swych artystów w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy. Następne imprezy wystawowe zorganizował: Wydział Oświaty i Kultury OKZZ (Pokaz prac plastyków-amatorów), dalej Zarząd wojewódzki TUR i Zw. Polskich Artystów Plastyków pod hasłem *Dzieło sztuki dla świata pracy*. Szerokim przeglądem dorobku plastycznego Pomorza była wystawa doroczna prac artystów zrzeszonych w Okręgu Pomorskim ZPAP w salonach Pomorskiego Domu Sztuki. Na pokaz ten złożyły się prace: Borysowskiego, Biedowicza, Brzęczkowskiego, Cichockiego, Cieślaka, Czarnockiego, Daszkiewiczowej, Frydrycha, Gajewskiego, Gossa, Grabarza, Jamontta, Kossowskiej, Kuczyńskiego, Kulikowskiego, Łuczaka, Makowskiego, Mokrzyckiego, Niesiołowskiego, Nowickiego, Pazdowej, A. i J. Rafińskich, Szyszko, Trieblera i Turwida.

W dalszej kolejności gościł salon wystawowy stolicy Pomorza dzieła członków Okręgu Krakowskiego ZPAP, pokaz młodej plastyki czechosłowackiej, wystawę projektów na pomnik wdzięczności ku czci poległych w walce o wyzwolenie Pomorza bohaterów radzieckich i wystawę projektów na dekorację wnętrz nowozbudowanego gmachu Teatru Miejskiego w Bydgoszczy. Ostatnie dwie wystawy zgromadziły interesujący materiał konkursowy. *Jury* konkursu na pomnik nie przyznało nikomu pierwszej nagrody, drugą przydzieliło Marianowi Wnukowi z Gdańska oraz Tadeuszowi Godziszewskiemu z Torunia, a trzecią — Stefanowi Narębskiemu z Torunia.

Jury konkursu na projekt dekoracji wnętrza Teatru Miejskiego w Bydgoszczy za pracę najlepszą uznało projekt Jacka Żurawskiego z Sopotu. Drugą nagrodę otrzymał Tymon Niesiołowski z Torunia. Poza tym przyznano dwie nagrody trzecie

— Stefanowi Wojciechowskiemu i Stanisławowi Borysowskiemu z Torunia.

Dalszą ekspozycją był pokaz prac artystów z Okręgu Pomorskiego, zorganizowany w ramach uroczystości pierwszomajowych pod hasłem *Człowiek i praca*. Do wystawy tej włączono także cykl portretów przodowników pracy z terenu województwa pomorskiego. Cykl ten wystawiony został następnie w Domu Plastyków w Toruniu, skąd część prac przeniesiono do Warszawy, wystawiając je na I. Ogólnopolskiej Wystawie Portretów Przodowników Pracy.

Najpoważniejszym wydarzeniem wystawowym w sezonie bieżącym był pokaz dzieł Józefa Pankiewicza. Pokaz ten zgromadził w salonach Pomorskiego Domu Sztuki te spośród prac wielkiego malarza, które przez jego spadkobierców przewiezione zostały ostatnio z Paryża. Większość ich pochodzi z ostatniego okresu twórczości artysty i daje niezwykle ciekawy wgląd w końcowy etap pracy niestrudzonego eksperymentatora, etap słusznie nazwany okresem pogodzenia się artysty z naturą.

Niezależnie od wystaw organizowanych przez ZPAP odbyły się w Pomorskim Domu Sztuki doroczne pokazy prac uczniów Państwowego Liceum Technik Plastycznych i Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej. Wspomniane pokazy — obok dorocznych „wystaw sprawdzających" Wydziału Sztuki przy UMK w Toruniu — dają interesujący pogląd na charakter i rodzaj uzdolnień plastycznych młodzieży pomorskiej. Są nadto z roku na rok coraz bardziej przekonywającym zaprzeczeniem opinii o rzekomej jałowości artystycznej terenu pomorskiego.

Ostatnią ekspozycją tegoroczną przed przerwą wakacyjną w stolicy Pomorza była wystawa prac członków Okręgu Poznańskiego ZPAP. Podkreślmy, że Poznań i Kraków to ośrodki, które z najwydatniejszą przychodziły pomocą artystom pomorskim w ich wysiłku zmierzającym do wyplenienia ostatnich śladów niemczyzny i do całkowitego pozyskania społeczeństwa pomorskiego dla uroku polskiej sztuki.

Jeśli sprawozdanie nasze zacząłem w tonie nieco minorowym, to w miarę szeregowania notat kronikarskich nie mogło nie ogarnąć mnie przeświadczenie o niezwykle przecież pozytywnych wynikach minionego roku kulturalnego na Pomorzu. O wynikach, dodajmy, natury szczególnej. Wprawdzie instytucjonalnie i personalnie ponieśliśmy szereg bolesnych strat, za to w bardzo poważnym rozmiarze ujawnił się zysk na polu budzenia się nowych sił i możliwości Pomorza. Ujawniła się (zwłaszcza dzięki akcji Komitetu Roku Chopinowskiego oraz Komitetów rocznic Mickiewicza, Słowackiego i Puszkina) nadspodziewanie głęboka chłonność terenu na przejawy twórczości artystycznej. Przypisywana społeczeństwu pomorskiemu obojętność na sprawy sztuki wynikała, jak się to coraz dowodniej okazuje, nie z braku odpowiednich dyspozycji psychicznych, z braku wrażliwości, ale po prostu z niemożności jak najczęstszego, bezpośredniego kontaktowania się ze zjawiskami sztuki. Mściły się tu wielowiekowe zahamowania, a także (w okresie międzywojennym) zaniedbania na tym polu ze strony czynników organizujących życie kulturalne w kraju. Coraz większe rzesze uważnych i poważnych słuchaczy na koncertach i wieczorach literackich, rosnące zainteresowanie (czytelnymi) ekspozycjami plastyki, coraz bardziej aktywna działalność rosnących w liczbę kół śpiewaczych, ochotniczych zespołów teatralnych i muzycznych i nieoczekiwanie pokaźna liczba plastyków-amatorów — wszystko to nie może pozostać bez decydującego wpływu na głębokie przeobrażenie się atmosfery kulturalnej Pomorza. Byleby nadal i w coraz większym zakresie torowane były tu trudne drogi od instynktownego do świadomego reagowania na dzieło sztuki. Szkoły artystyczne, Ogniska Kultury Plastycznej, szkoły umuzykalnienia, planowo zagęszczana sieć bibliotek, starannie organizowana akcja jak najbardziej bezpośrednich kontaktów mas czytelniczych z literaturą — mają ogromną rolę do spełnienia. Zadania te na wszystkich wymienionych polach zostały już na Pomorzu znakomicie zapoczątkowane. Świadczy o tym coraz szersza, różnorodna, własnymi, oryginalnymi formami pracy dysponująca akcja upowszechniania. Świadczą „rekordy" takie, jak setki wieczorów literackich, imponujące

wyniki dotychczasowych wysiłków Komitetu Chopinowskiego, a także i pozostałych Komitetów rocznicowych, dalej sukcesy pomorskich zespołów świetlicowych itp.

Dlatego doskonale się stało, że właśnie na terenie Pomorza powołano do życia pierwszą w Polsce Szkołę dla Instruktorów Zespołów Ochotniczych. Cenna to pozycja. I jeśli dobrze spełni swe zadanie — rozszerzy się jeszcze bardziej wzbierająca stale fala zainteresowań i potrzeb artystycznych.

W obliczu szerokości tej fali skromny jest jeszcze bardzo nurt oryginalnej, swoistej twórczości regionu. Ale i on — z roku na rok — przybiera na sile. Na zorganizowanym z okazji Tygodnia Oświaty i Książki wieczorze autorskim pisarzy pomorskich głos zabrało już jedenastu autorów (prócz literatów już wymienionych — poeci: J. Wojakowski, Fr. Grott, prozaicy: J. Panasewicz, St. Stampfl, J. Bielecka, J. Kołodziejczyk i A. Markiewicz). Utwory ich publikować będzie stopniowo „Biblioteka Arkony", której dwa pierwsze tomiki znalazły się ostatnio na półkach księgarskich. Zorganizowany z inicjatywy dyr. Lorentza specjalny dział plastyki pomorskiej w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy wzrósł w sezonie ubiegłym o szereg interesujących pozycji.

A i na forum ogólnopolskim zaznacza się coraz poważniej wkład pomorskich artystów. I tak np. na konkursie na pomnik Mickiewicza w Poznaniu zdobywa drugą nagrodę rzeźbiarz toruński prof. Stanisław Horno-Popławski. Na pierwszej ogólnopolskiej wystawie portretów przodowników pracy w Warszawie plastycy pomorscy uzyskują trzy zaszczytne wyróżnienia. Równie zaszczytna nagroda przypada bydgoskiemu poecie A. Kowalkowskiemu na ogólnopolskim konkursie na utwór poetycki z okazji „Święta pracy". Popularność wśród radiosłuchaczy w całej Polsce zdobyła sobie orkiestra Rozgłośni Pomorskiej prowadzona przez Arnolda Rezlera. Młody kompozytor bydgoski Florian Dąbrowski po niejednym już pięknym sukcesie w kraju jedzie do Budapesztu, by dyrygować orkiestrą grającą jego utwór z okazji Festiwalu SFMD.

W sumie nieliczne to jeszcze przejawy i bardzo skromne początki — ale dość już ich na to, by móc stwierdzić z przekonaniem, że: na Pomorzu przerwano milczenie.

Marian Turwid

KULTURA I SZTUKA NA WYBRZEŻU

Obraz kultury i sztuki na Wybrzeżu w czwartym roku niepodległości różni się od poprzednich brakiem wyraźnego charakteru prowincjonalnego.

Udział artystów Wybrzeża w ogólnopolskim dorobku kulturalnym, szczególnie w dziedzinie teatru, plastyki i muzyki, jest coraz większy. W realizacji niektórych postulatów ofensywy i aktywizacji kulturalnej Wybrzeże nawet przoduje, np. w akcji oświatowej — Związek Literatów, w szkoleniu ochotniczym i zawodowym — plastycy.

Poszczególne dziedziny sztuki w skali ich potrzeb doraźnych i hierarchii problemów można by uszeregować w następującej kolejności: literatura, teatr, plastyka, muzyka.

LITERATURA

Rok bieżący ujawnił częściowo zawartość szuflad literatów Wybrzeża. Okazało się, że były w nich utwory warte nie tylko wydania, ale i nagrody, wbrew sztucznej i niezasłużonej opinii o nieproduktywności gdańskiego Oddziału Z.L.P.

I tak znany poeta, tłumacz i dramatopisarz Edwin Jędrkiewicz otrzymał nagrodę Wojewódzkiej Rady Sztuki i Kultury Artystycznej za całokształt twórczości. Twórczość marynistyczną Mieczysława Zydlera uwieńczyło nagrodą miasto Gdynia. Sopocka Spółdzielnia Wydawnicza *Fregata* wydała interesującą, a w partiach szpitalnych niezrównaną powieść M. Jarosławskiego *Szpital* oraz zbiór reportaży M. Żydlera, wprowadzających czytelnika rzeczowo w aktualną problematykę Wybrzeża, pt. *Morze woła*. Żywo dziś dyskutowaną literaturę dla dzieci zasiliły na Wybrzeżu dwie ciekawe pozycje. *Opowieść niewielka o czterech węgielkach* S. Fleszarowej przedstawia w zgrabnych wierszykach emocjonującą po-

dróż węgla z kopalni przez porty za granicę. Powieść E. Kobylińskiej *Jak I B odkryła nowy ląd* zręcznie sublimuje młodzieńczą skłonność do heroizacji życia i robinsonady, przemieniając ją w sentyment dla polskiego morza. Serię wydawnictw zamyka komedia z życia na ziemiach odzyskanych K. Barnasia *Znak* (Instytut „Sztuka").

Najbliższe miesiące przyniosą dalsze pozycje: powieść morską dla młodzieży Rajczykowskiej-Wiśniewskiej *Pani Bałtyku*(„Fregata"), zbiór essayów marynistycznych J. Stępowskiego *Gwiazdy nad kilwaterem* oraz wznowienie *Legendy o masztowej sośnie* tegoż autora (Wydawnictwo Zachodnie). Dobrze się stało, że *Legenda* przeżywa swój renesans, gdyż jest to jedyny w poezji międzywojennej poemat o pracy cieśli okrętowego.

Tematyka wymienionych utworów wskazuje na to, że literatura Wybrzeża zabarwia się kolorytem regionalnym: wybrzeże, porty, morze. Jest to wynikiem naturalnego procesu wrastania uczuciowego przybyszów w teren miejscowy. Odczuwa się jednak dotkliwie brak pisma literackiego. Po zlikwidowaniu szczecińskiego *Tygodnika Wybrzeża* literat nasz skazany jest na zarobek w biurze i na wymianę myśli w kręgu najbliższej rodziny.

Bardzo żywą działalność odczytową rozwijają dwie ruchliwe agendy Oddziału Gdańskiego Z.L.P.: Klub Literacki w Sopocie (przew. E. Kochanowska) i Bractwo Literackie w Gdańsku (przew. M. Szczepkowska). W okresie sprawozdawczym zorganizowano na terenie województwa 105 odczytów z udziałem literatów dla szkół, świetlic i publiczności niezorganizowanej. Ilość imponująca i w porównaniu z akcją innych oddziałów Z.L.P. — bezkonkurencyjna! Odczyty mają charakter różnorodny: omawiają jedną nowość wydawniczą, albo naświetlają pozycje z katalogu retrospektywnego, lub też konstruują zagadnienie problemowe na podstawie kilku utworów; są to wreszcie wieczory autorskie z komentarzem autora. Każdy odczyt zamyka dyskusja. Udział publiczności w dyskusji jest różny i zależy oczywiście od rodzaju publiczności. W Gdyni i na prowincji przeważa element młodzieżowy, skłonny do dyskusji, w Gdańsku głównie młodzież ze szkół zawodowych, słuchająca chętnie, ale mało rozmowna; w Sopocie najliczniejszy jest element kobiecy, któremu z zasady podoba się to, co prelegentowi.

Pierwszy zbiorowy kontakt literatów z przedstawicielami P.Z.P.R. (kwiecień b.r.) przyniósł pewną celową modyfikację akcji odczytowej. Zdefiniowawszy w parogodzinnej konferencji pojęcia patriotyzmu, internacjonalizmu i kosmopolityzmu, zasadnicze dla procesu infiltracji programu politycznego w pracę oświatową i literacką, literaci uznali za konieczne przejąć fachową opiekę nad świetlicami robotniczymi oraz przenieść odczyty ze środowisk inteligenckich w środowiska wiejskie i robotnicze. Akcja ta, rozpoczęta w czerwcu, dała dobre wyniki. Zorganizowano w sumie 20 odczytów i wieczorów autorskich dla załóg fabrycznych i robotników rolnych w majątkach państwowych, przy dużym udziale analfabetów, analfabetów wtórnych lub zupełnie obojętnych dla słowa pisanego.

Ogólny rozrachunek osiągnięć literatów Wybrzeża w roku sprawozdawczym zamyka się więc bilansem dodatnim zarówno w pozycji pomnażania jak i upowszechniania dorobku literackiego, choć ta druga jest na razie bogatsza od pierwszej. Cztery lata doświadczeń pozwalają przypuszczać, że z czasem te rubryki się wyrównają i prelegenci będą upowszechniać także... literaturę Wybrzeża.

Region przymorski stanowi żyzną glebę dla wzrostu literatury. Jest, jak może żaden inny w Polsce, etnicznie złożony (Kaszubi, autochtoni, repatrianci, cudzoziemcy), różnorodny pod względem geograficznym, urozmaicony w składzie zawodowym ludności (marynarze, robotnicy stoczni, rolnicy, rybacy, drobni przemysłowcy), jest wreszcie zahaczony wieloma trybami o koła ogólnoświatowej machiny gospodarczej.

Brak natomiast Wybrzeżu mocnej podbudowy humanistycznej. Myślę konkretnie o braku tradycji, katedr humanistyki i zbiorów bibliotecznych z tego zakresu. Ludzie Wybrzeża są związani wykształceniem i zainteresowaniami wyłącznie ze swoją pracą zawodową. Zaryzykowałbym zdanie, że cierpią oni na hypertrofię realizmu, *elephantiasis* zmysłu praktycznego. Sztuki piękne odczuwają najlepiej w kategoriach rozrywki, oceniają najtrafniej w skali doznań życiowych.

Katedra humanistyki, pisma artystyczne,

kadry fachowych oświatowców są Wybrzeżu tak potrzebne, jak całej Polsce jego ryby i statki.

TEATR

Przyjętą latem ubiegłego roku zasadę planowania trzech odmiennych repertuarów dla trzech scen Wybrzeża, tj. repertuaru wielkiego dla Gdyni, współczesnego dla Sopotu, rozrywkowo-muzycznego dla Gdańska, obaliła częściowo administracyjna konieczność wykorzystania repertuaru na drodze jego cyrkulacji przez wszystkie sceny. Prawidłową cyrkulację utrudniły z kolei warunki techniczne poszczególnych scen, wskutek czego np. uteatralniony Sopot był pozbawiony wielu wartościowych sztuk, równie uteatralniony Gdańsk z powodu powolnego tempa odbudowy Teatru Wielkiego był w ogóle wyłączony z akcji do lutego. Najsprawniej odbywała się wymiana z Gdynią, lecz niestety, jak zwykle w tym mieście, bez należytego oddźwięku u widza. Częste były również przerwy w działalności poszczególnych teatrów z powodu wadliwej synchronizacji pracy.

Zacząłem niniejsze sprawozdanie umyślnie od bolączek administracyjnych, bo jakkolwiek wszyscy wiemy, że sercem teatru jest zespół, to zdajemy się zapominać, że jego mózgiem jest administracja. O ile w naszym teatrze powojennym przeprowadzono zasadnicze i szczęśliwe reformy w dziedzinie repertuaru, form organizacyjnych aktorstwa itp., to w zakresie administracji nie tylko nie idziemy naprzód, ale wyraźnie stoimy w miejscu. Pracownicy administracji są dobierani dość przypadkowo i na ogół nie są włączeni w nurt problemowy dzisiejszego teatru. Dla wielu z nich zagadnienie propagandy teatru jest jednoznaczne z reklamą, kierownik literacki — z agentem reklamowym; stan kasy jest dla nich miernikiem wartości sztuki, wywiad z aktorką — miarą jej talentu i wartości, wódka z recenzentem — gwarancją dobrej prasy. Nowe formy propagowania teatru, jak np. dyskusje publiczne o sztuce, konferencje prasowe, teatralne wydawnictwa okolicznościowe, wystawy teatralne, wysyłanie ekip inscenizacyjnych do zakładów pracy (robią to z powodzeniem Czesi), wywołują u nich zgorszenie. Uwagi moje nie są wymierzone w Teatr „Wybrzeże", tylko w zjawisko w ogóle.

W sezonie bieżącym Państwowy Teatr „Wybrzeże" wystawił na swoich trzech scenach w Gdyni, Gdańsku i Sopocie ogółem 14 autorów. Są to: M. Bałucki *(Klub kawalerów)*, A. Świrszczyńska *(Strzały na ulicy Długiej)*, A. Czechow *(Wiśniowy sad)*, A. Fredro *(Pan Jowialski)*, E. Scribe *(Szklanka wody)*, Isajew i Galicz *(Tu mówi Tajmyr)*, M. Rusinek *(Kobieta we mgle)*, K. Simonow *(Zagadnienie rosyjskie)*, J. Galsworthy *(Srebrna szkatułka)*, J. Słowacki *(Maria Stuart)*, B. Shaw *(Pygmalion)*, S. Dobrzański *(Żołnierz królowej Madagaskaru)*, J. Iwaszkiewicz *(Lato w Nohant)*, N. Coward *(Seans)*.

Dano więc ogółem cztery sztuki z repertuaru klasycznego, 7 współczesnych, 3 z retrospektywnego. Współczesną polską dramaturgię reprezentują A. Świrszczyńska, J. Iwaszkiewicz i M. Rusinek. Dramaturgię rosyjską Czechow, radziecką Isajew i Galicz oraz Simonow.

Można by wybrać jeszcze inne aspekty analizy, np. ilość pozycji: rozrywkowych 3, problemowych 11, stosunek polskiego repertuaru do obcego — 7:7, atoli lepiej może poniechać tej czynności, bo podobno statystyką można wszystko udowodnić. Warto natomiast przyjrzeć się frekwencji. Nie wymieniając cyfr stwierdzić należy, że najmniejsze powodzenie mieli Czechow i Świrszczyńska, największe Dobrzański; po nim trzeba umieścić klasyków, dalej resztę. Z drugiej strony *Tajmyr* zdystansował *Wiśniowy sad*, a *Pan Jowialski* — *Marię Stuart*. Wnioski są czytelne. Uprzedzenie do repertuaru rosyjskiego przełamuje się, polska twórczość dramatyczna budzi coraz żywsze zainteresowanie; bezspornie pożyteczną pod każdym względem pozycją repertuaru będzie komedia z problemem, a klasyków, jeśli mają mieć powodzenie, trzeba wprowadzić mostem inscenizacyjnym we współczesność. Tak właśnie uczynił Iwo Gall w inscenizacjach *Wiśniowego sadu*, *Pana Jowialskiego* i *Marii Stuart*. Średnie powodzenie tych sztuk w Gdyni oznacza właściwie wielkie ich powodzenie na Wybrzeżu w ogóle, na terenie teatralnie je zcze niewyrobionym. Pierwsze przedstawienia na Wybrzeżu w r. 1945 gromadziły zaledwie po 50 widzów — tę samą ilość widzimy dzisiaj na publicznych dyskusjach teatralnych. To ze-

stawienie jest wymowniejsze od wszelkich innych zapewnień o rozwoju teatru na Wybrzeżu. Przed dwoma laty zarzucano Gallowi na posiedzeniu M.R.N. zbytnią oszczędność w uprawdopodobnianiu i ubarwianiu dekoracji, obecnie po *Pygmalionie* wszyscy przysięgają, że widzieli w I akcie deszcz i amfiladę ulicy na scenie, chociaż deszczu nie było, a ulicę imitowały trzy przyćmione lampki zawieszone na kotarze. Czy to Gall przeszedł na naturalizm? Nie, on zmistyfikował widownię, zobiektywizował konwencje teatralne. Widać to szczególnie w inscenizacjach Czechowa, Fredry, Słowa kiego. Pozostałe sztuki w reżyserii Gallowej, Drewicza, Łuszczewskiego, Orzechowskiego, Wronckiego są starannymi, lecz seryjnymi produktami reżyserskimi.

Przed każdym inscenizatorem sztuk rosyjskich piętrzy się zasadnicza trudność: odtworzenie specyficznej atmosfery dramatu rosyjskiego. W dramatach Czechowa sprawa ta jest jeszcze bardziej skomplikowana, głównie ze względu na ich ogólny koloryt refleksyjno-nastrojowy. A cóż dopiero mówić o *Wiśniowym sadzie*, który, opromieniony 40-letnią tradycją sceniczną MCHAT-u, stał się niejako idealnym wcieleniem ducha rosyjskiego teatru i naturalistycznego stylu gry. Gall po żmudnej dwumiesięcznej pracy zdołał wydobyć tę atmosferę, chociaż nie użył ani samowara, ani szala kaszmirskiego, ani nie rozpylił zapachu wiśni na widowni. Po prostu wniknął intuicyjnie w świat Czechowa i odczytał tekst dramatu uważnie z pomocą najlepszych komentatorów: uczucia i czasu.

Z tej lektury zrodził się nowy *Wiśniowy sad*, dramat o przyciszonych akcentach, wypunktowanym refleksją dialogu i wyrazistych postaciach. Urzekał ten *Wiśniowy sad* jak muzyka pozytywki wprawionej w nowoczesny zegar. Nie brakło także w inscenizacji Galla rozwiązań zupełnie nowych i społecznie niezwykle trafnych. Student Trofimow, jedyny bohater pozytywny, przemienił się w koncepcji Galla z postępowca-idealisty (takim go widział Czechow i jego epoka) w energicznego, wierzącego niezłomnie w zwycięstwo swoich ideałów reformatora. Kupiec Łopachin, którego serce u Czechowa bije niewolniczym niemal respektem i uwielbieniem dla Raniewskiej, w ujęciu Galla nie tylko wykazał poczucie własnej godności, ale także (w scenie kupna majątku) potrafił wyrazić potężne akcenty triumfu chłopa pańszczyźnianego nad zbankrutowanym ideologicznie i materialnie obszarnikiem. Pięknym osiągnięciem typowej dla Galla metody materializacji nastrojów było wprowadzenie w trzecim akcie nieistniejącej w tekście postaci Żyda-muzykanta. Wchodzi on na scenę ze skrzypcami podczas dramatycznej pauzy, jaka nastąpiła tuż po wybuchu rozpaczy Raniewskiej, i mimicznie zapytuje Piszczyka, czy może grać.

Zupełnie inaczej niż MCHAT, ale niemniej wstrząsająco rozwiązał Gall finał dramatu. U Stanisławskiego ostatnim akordem przedstawienia był turkot odjeżdżającego powozu Raniewskiej. U Galla dramat kończy rozpaczliwa, samotnicza śmierć Firsa w opustoszałym domu, w blaskach skąpego światła przesączającego się przez zabite okiennice, przy akompaniamencie rozlewnej muzyki (Dziewulskiego).

Inscenizacji *Pana Jowialskiego* patronował jeden, na pozór drobny, szczegół dekoracyjny: trzy uśmiechnięte maski umieszczone u szczytu leciutkiej, skonstruowanej z muślinu i boazerii empirowej dekoracji. Były to realne wykładniki głównego bohatera tej komedii śmiechu, śmiechu wypływającego z nadmiaru zdrowia i dobrobytu, czy też z niedorozwoju umysłowego i społecznego familii Jowialskich, oraz manifestacja kpiny reżysera z zamierającego światka szlachetczyzny. W modelowaniu postaci odsłonił Gall dwie orientacje: w kierunku wodogłowia Jowialskich i Janusza — i krzepy duchowej Ludmira, Helenki i Wiktora.

O inscenizacji *Marii Stuart* pisano tak wiele w pismach literackich i codziennych, że można by tu jako przyczynek dodać jeszcze świetne określenie Wyki, który powiedział, że „zwycięstwo Galla okazało się tu poniekąd pogromem dla młodego Słowackiego, bo jego wyrafinowana reżyseria odsłoniła słabizny dramatu i zburzyła konwersacyjny, retoryczny styl tekstu, jakkolwiek dzięki temu pokazała ludzi żywych, bez celebry, bez patosu."

Po trzyletnim pobycie na Wybrzeżu Gall przenosi się na przyszły sezon do Łodzi. Jego następca będzie miał zadanie ułatwione, bo pierwszy ugór został już przez teatr „Wybrzeże" przeorany; wypróbowa-

no z powodzeniem wiele form organizacji widowni, w wielu premierach pokazano wzorcowe przykłady i osiągnięcia pracy zespołowej jako przeciwstawienie przebrzmiałemu kultowi gwiazd, skala wrażliwości widza została poszerzona przez śmiałe i uporczywe demonstracje nowych koncepcji inscenizacyjnych; wreszcie wzbogacony został instrument działania teatru o narzędzia społeczno-oświatowe.

Przyjście nowego zespołu i nowej dyrekcji stworzy częściowo nową problematykę artystyczną teatru Wybrzeża; ale pisać o niej dzisiaj byłoby za wcześnie.

PLASTYKA

Nieborowskie dyskusje o plastyce toczą się nadal wśród plastyków Wybrzeża, i to na dwóch płaszczyznach: werbalnej i płócien malarskich. Ostateczne wyniki będzie można ocenić dopiero w lipcu, po wystawie okręgowej, która ma być dołączona do Festiwalu Sztuki. Teraz można się tylko przysłuchiwać dyskusjom. Właściwie trudno tu mówić o podziale na dwa obozy, trudno nawet mówić o poszczególnych zwycięstwach. Po obu stronach zjawiają się od czasu do czasu harcownicy, co prawda zawsze pod tym samym sztandarem realizmu, ale z różnym rynsztunkiem bojowym: albo naturalistycznym, albo abstrakcyjnym. Zapaśnicy zgodnie twierdzą, że uznają człowieka za punkt centralny rzeczywistości, że dopuszczają jako trzeci wymiar tej dwuwymiarowej sztuki problematykę współczesną, że rozumieją konieczność obiektywizacji formy malarskiej z uwagi na jedynego dziś masowego odbiorcę.

Cóż więc ich różni? Chyba odmienne poglądy na autonomiczność artystyczną plastyki polskiej. Jedni uważają czołowych malarzy polskich za pozbawionych indywidualności kontynuatorów kierunków francuskich — drudzy twierdzą, że jak Kant wypracował swoje nienaruszalne kategorie myślenia, tak Francuzi stworzyli niezmienne kanony malarskie, które nie wykluczają bynajmniej realizmu, choć demaskują „realizujących knociarzy".

Niezależnie od dyskusji jedni i drudzy rozwijają żywą działalność, urządza się prelekcje na terenie świetlic, podjęto akcję wystaw publicznych oraz organizuje się imprezy wewnętrzne, samokształceniowe. W tej dziedzinie łączy ich wszystkich zapał, niekłamane poczucie solidarności i szczera troska o rozwój kultury plastycznej.

Organizatorzy wystaw są czujni na najciekawsze osiągnięcia i przejawy malarstwa, zarówno starego jak i nowego. Widać to z doboru eksponatów w roku sprawozdawczym: wystawa Pankiewicza, Larischa, prac dziecka, miniatur rosyjskich, plastyków gdańskich, plastyków gdyńskich, M. Zabłockiej, wystawa świetlicowa, prac Pierwszomajowych i reprodukcji malarstwa francuskiego.

Ambitnym zamknięciem tej akcji jest letni Festiwal Sztuki w Sopocie (4. VI. — 30. VIII), obejmujący wystawę prac Dunikowskiego, Larischa, Nikifora, marynistów flamandzkich XVII i XVIII w., grafiki meksykańskiej i fotografii współczesnej. Taki dobór eksponatów ma na celu zobrazowanie poszczególnych etapów rozwoju plastyki, od niekłamanego, silnie wewnętrznie przeżytego prymitywu (Nikifor) po najpełniejsze uświadomienie bogactwa środków artystycznego wyrazu i ich filiacji z postępem kultury plastycznej w ogóle (Dunikowski, Larisch) .Wypadkową tego dydaktyczno-społecznego układu wystawy stanowi dział grafiki meksykańskiej, naładowanej dynamiką rewolucyjną.

Sopockie festiwale sztuki, zainicjowane przed dwoma laty, stają się fundamentem nowej, humanistycznej tradycji Sopotu i dobrze spełniają zadanie popularyzacji sztuki.

W tradycję wchodzą również zwycięstwa plastyków Wybrzeża w konkursach ogólnopolskich. M. Wnuk zdobył II nagrodę w konkursie na pomnik wdzięczności w Poznaniu oraz II nagrodę na identycznym konkursie w Gdyni. J. Żuławski z Madeyskim przyozdobią, również w wyniku konkursu, widownię i foyer teatru w Bydgoszczy. A. Kobzdej ze Smolaną i Łodzianą uzyskał III nagrodę w konkursie na pomnik Mickiewicza w Poznaniu, wyróżnienie w konkursie na pomnik wdzięczności w Bydgoszczy i III nagrodę w podobnym konkursie w Gdyni. Dzielnie mu sekunduje A. Haupt, wraz z Duszenką i Weroczym, jako zdobywca II nagrody w konkursie na pomnik Chopina w Krakowie. Nowe karty do gry zawdzięczamy również

plastyczce Wybrzeża, H. Górskiej (I nagroda w konkursie ogólnopolskim). Jeszcze jedną tradycję ustalili plastycy Wybrzeża: zdobywanie nagród. Po Strzałeckim, Wnuku, Studnickim tegoroczną nagrodę Wojewódzkiej Rady Sztuki i Kultury zdobył S. Nacht-Samborski, nagrodę miasta Gdyni — M. Kasprowicz.

Nacht-Samborski, wychowanek Akademii Krakowskiej i „kapista", wyróżnia się wśród tej grupy utrzymaniem w obrazach właściwych proporcji między wrażliwością zmysłową a chłodnym intelektualizmem. Po wieloletnim pobycie za granicą artysta osiedlił się w Sopocie jako profesor malarstwa w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Sztuka Samborskiego jest oszczędna w środkach, wyrafinowana w formie i konstrukcji, śmiała w rozwiązaniach kolorystycznych, a przy tym dziwnie bezpośrednia w oddziaływaniu. Ta bezpośredniość jest wynikiem pełnej dojrzałości artysty.

Laureat Gdyni M. Kasprowicz wyszedł ze środowiska rzemieślniczego, ukończył szkołę Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, odwiedził przed 15 laty Jastarnię, zakochał się w morzu i zakotwiczył na stałe w Gdyni; obecnie zajął miejsce w rzędzie czołowych plastyków Wybrzeża. Niezwykle śmiałe są gamy palety Kasprowicza, pełne rytmicznego rozmachu linie konturowe jego rysunku, a finezyjne uproszczenia obiektu zaskakują widza jakimś prymitywnym, niemal dotykowym odczuciem bryły i koloru. Obrazy Kasprowicza, mimo ścisłych filiacji z malarstwem współczesnym, nie przestały być komunikatywne i mają szczęście do zakupów.

Szeregi plastyków Wybrzeża zwiększają absolwenci wzorowo prowadzonej przez Wnuka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie. Doroczne wystawy prac uczniów wykazują przy dobrym ogólnym poziomie przewagę zainteresowań i osiągnięć w sztuce użytkowej, jak ceramika, zdobnictwo, liternictwo, co jest zdrowym objawem i gwarancją przenikania kultury plastycznej we wszystkie dziedziny życia. Plastyka Wybrzeża jest wolna od konieczności rozwiązywania jakichś zasadniczych problemów natury regionalnej, bo i tęsknota do malarstwa marynistycznego jest przecież refleksem ogólnopolskiej tendencji związania malarstwa z życiem.

W Sopocie istnieje już żywy i twórczy ośrodek malarski, o którego prowincjonalizmie można mówić jedynie w znaczeniu podziału administracyjnego.

MUZYKA

Poziom umuzykalnienia w trzech omawianych miastach jest ten sam, co dawniej; melomanom gdyńskim wystarcza od r. 1945 mała salka koncertowa na 120 osób przy Państwowej Szkole Muzycznej. Tu co tydzień z inicjatywy dyr. K. Czekotowskiego odbywają się tzw. koncerty dobrej muzyki, poprzedzone prelekcją. Są to koncerty kameralne z udziałem gości (Śmidowicz, Szymonowicz, Bacewiczówna) lub solistów miejscowych (Pelińska, Jastrzębska, Bielicki, Massalska, Czekotowski). Program koncertów tegorocznych zawierał głównie utwory Chopina, a wśród nich również jego pieśni. I Filharmonia Bałtycka, i wybitni muzycy omijają Gdynię nie tyle z braku sali, bo teatr „Wybrzeże" udzielał muzyce zawsze chętnie gościny, ile z powodu obojętności muzycznej mieszkańców. Sądzę, że kulturę muzyczną w Gdyni należałoby szerzyć na początek przy pomocy dobrego teatru muzycznego, gdyż jego małe formy (rewia, komedia muzyczna) znajdowały i znajdują tu bardzo licznych zwolenników.

Sopot garnie się do muzyki masowo, z tudnością mieszcząc się w jednej sali koncertowej w Grand Hotelu, gdzie miejscowy oddział „Artosu" urządza najczęściej koncerty zamiejscowych solistów (Szpinalski, Sztompka, Ungar). Były próby instalowania koncertów Filharmonii Bałtyckiej w sali kina „Polonia", ale konieczność każdorazowego przemeblowania sali niemal na oczach słuchaczy zraziła nawet najgorliwszych melomanów.

Trudności materialne i organizacyjne Filharmonii Bałtyckiej rozwiązało niemal całkowicie przejście tej instytucji na budżet państwowy i ostateczne zakwaterowanie jej w Teatrze Wielkim w Gdańsku. Filharmonia Bałtycka jest uprzywilejowanym sublokatorem, gdyż ma do dyspozycji 1056 miejsc w tygodniu na koncert, stałą salę na próby i fachową obsługę techniczną. Były obawy, czy publiczność Gdańska, miasta rozrzuconego na ocalałych wyspach peryferii, będzie mogła i chciała korzystać z kon-

certów. Tymczasem statystyka wykazuje wzrost frekwencji o 100%, czyli 60.000 słuchaczy na 62 koncertach. Są to rezultaty chlubnej pracy dyrektora Filharmonii Bałtyckiej dr Stefana Śledzińskiego, który w ciągu swojej dwuletniej kadencji nie uzależnił organizacji widowni od reklamy, ale nieustannie brał udział ze swoją ambitną orkiestrą w większych akademiach, zdobywał słuchaczy w zakładach pracy i na okolicznościowych masówkach; czynił to zresztą i w tym roku, odwiedzając — pomimo zadowalającej frekwencji w Gdańsku — 17 miejscowości w terenie.

Zespół orkiestry zwiększony z 35 do 72 osób nie ustępuje poziomem wykonania najlepszym orkiestrom kraju. Tym się też tłumaczy zaufanie wielu kompozytorów, którzy powierzają Filharmonii Bałtyckiej pierwsze wykonanie swoich utworów: Bacewiczówna — III Koncert skrzypcowy, Poradowski — Koncert na kontrabas, Rudziński — Uwertura Bałtycka, Kulczycki— Tańce Śląskie, Walentynowicz — Pieśni Kaszubskie. Również katalog retrospektywny wzbogaciła Filharmonia Bałtycka o dwa pierwsze wykonania: II Symfonii Chaczaturiana oraz I Symfonii i Mszy Mastina.

Zasługi Filharmonii Bałtyckiej bardzo trafnie określił w jednym ze swoich przemówień minister Sokorski, nazywając jej pracę „bohaterską".

Bohaterstwem pewnego rodzaju była również próba zorganizowania pierwszego teatru muzycznego na Wybrzeżu, podjęta przez Gdański Związek Muzyków (7. V. *Krakowiacy i Górale*). Próba niestety nieudana z braku fachowego kierownictwa i solistów. Należałoby jednak ocalić dla teatru przynajmniej najbardziej uzdolnionych członków zespołu.

Z mocnych fundamentów natomiast zdaje się wyrastać teatr muzyczny przy Państwowym Teatrze „Wybrzeże" w Gdańsku. Zainicjował go Gall z Urbańskim i zabrał się do realizacji sposobem niezawodnym, bo studyjnym. W marcu otwarto przy Teatrze Studio Muzyczno-Dramatyczne z programem kształcenia teoretycznego i praktycznego adeptów sztuki aktorskiej w dziale operowym i dramatycznym. Naukę gry scenicznej prowadzi Iwo Gall, tępiąc bezlitośnie wszelkie skłonności do „sztampy" zarówno wśród śpiewaków jak i aktorów. Odejście Galla do Łodzi może skomplikować proces rozwojowy studia i teatru muzycznego, ale go chyba nie zatrzyma.

Wydaje mi się, że ofensywa muzyczna w roku przyszłym winna kierować główną siłę natarcia na dwa odcinki — umuzykalnienia Gdyni i stworzenia teatru muzycznego — a bitwa będzie wygrana.

Stan ogólny sztuki i kultury na Wybrzeżu określiłbym zdaniem: stabilizacja dobrego poziomu. Należy jedynie pragnąć, by ta stabilizacja nie trwała, lecz by — poprzez aktywizację kulturalną Gdyni i troskliwszą opiekę nad literatami Wybrzeża — przekształciła się w dalszy, owocny rozwój. O to też apelujemy.

Kazimierz Barnaś

ŻYCIE KULTURALNE SZCZECINA

Gospodarczo-morska ważność regionu szczecińskiego, a jednocześnie jego geograficzna odległość od centrów kulturalnych Polski (ze Szczecina bliżej jest do Szwecji aniżeli do Warszawy) ma swoje ważkie konsekwencje. Szczecin narastał i wciąż jeszcze narasta przede wszystkim gospodarczo, jego sława w Polsce wyraża się faktami gospodarczymi, dokładniej portowymi, a nie kulturalnymi. Wystarczy nadmienić, że gdy w roku 1946 ilość przeładunku portowego wynosiła zaledwie 46 tysięcy ton, to w roku 1949 dochodzi ona do 5 milionów, liczba zaś mieszkańców wzrosła w ciągu tych czterech lat do 200 tysięcy.

W tych warunkach tylko nasycenie Szczecina odpowiednimi bazami kulturalnymi może spowodować jego harmonijny rozwój. Tymczasem narastanie tych baz jest wciąż jeszcze minimalne, co przy wzrastających potrzebach kulturalnych 200-tysięcznego miasta stwarza niepokojące dysproporcje w układzie gospodarczo-kulturalnym. Lepiej przedstawia się jedynie odcinek nauki. W okresie 1945—1948 powstały w Szczecinie trzy wyższe uczelnie: Akademia Handlowa, Szkoła Inżynierska i Akademia Lekarska (o niepełnych jeszcze fakultetach), dwie placówki o charakterze morskim: Muzeum Morskie (jedyne w Polsce) i Szkoła

Morska (druga w Polsce) oraz dwie instytucje muzealno-historyczne: Muzeum Pomorza Zachodniego i Państwowe Archiwum Historyczne. Wszystkie te placówki i szkoły mają jednak wyraźnie gospodarczy i zawodowy charakter, życie zaś artystyczne wymaga przede wszystkim podbudowy humanistycznej. Stąd jasny wniosek: konieczność stworzenia poważniejszych ośrodków życia artystycznego i rozszerzenia oraz upaństwowienia dotychczasowych placówek kulturalnych.

Rok 1948/49 wskazuje, że zagadnienia te brane są coraz poważniej w rachubę przez czynniki państwowe.

SPRAWY TEATRALNE

Pierwszy uległ dużym zmianom teatr. Prowadzony przez dwa sezony teatralne przez dyr. Sylwestra Czosnowskiego — muzyka, a nie człowieka teatru — pozbawiony większych ambicji, a jednocześnie pomocy materialnej, uprawiał przedziwną politykę repertuarową. Nadmiar fars i lekkich sztuk obcych (na 36 premier zaledwie 13 sztuk polskich) nie wychowywał widza szczecińskiego, a aktorów wypaczał. Wprawdzie drugi sezon przyniósł już pewną poprawę, ale wciąż była ona daleka od wymagań, jakie stawia się teatrowi z prawdziwego zdarzenia.

Ten stan zapalny doprowadził do radykalnych zmian. Po otwarciu trzeciego sezonu, zainaugurowanego *Grubymi rybami* w dobrej reżyserii Władysława Stomy, a tuż przed drugą premierą w sezonie, mianowicie *Strzałami na ulicy Długiej*, ustąpił nagle z kierownictwa teatru dyr. Czosnowski. Interregnum, panujące niemal do grudnia 1948 roku, któremu patronował Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki, wypełniono wspomnianą już sztuką Świrszczyńskiej pt.: *Strzały na ulicy Długiej*, w bardzo jednak miernym wykonaniu, oraz dobrze wystawionymi *Niewinnymi winowajcami* A. N. Ostrowskiego w reżyserii H. Lotara. Ta ostatnia sztuka miała bardzo duże powodzenie dzięki świetnej grze M. Malickiej w roli Kruczyninej i Krystyny Feldmanówny w roli Gałczychy.

Zmiany, które nastąpiły w teatrze, sięgnęły bardzo głęboko. Teatr został upaństwowiony, a kierownictwo powierzono Zbigniewowi Sawanowi-Nowakowskiemu. Upaństwowienie teatru wybawiło teatr od kłopotów materialnych, stwarzając jednocześnie mocne podstawy do nowego ambitnego startu. Uroczyste otwarcie teatru odbyło się dnia 22 stycznia 1949 roku, podczas dorocznego Zjazdu Literatów Polskich w Szczecinie. Zainaugurowano ten „półsezon" komedią Szekspira *Wiele hałasu o nic* w reżyserii Sawana i w nowej obsadzie aktorskiej. Było to najlepsze przedstawienie, jakie Szczecin dotychczas widział. Godną uwagi była inscenizacja tej sztuki, przede wszystkim stylizowane podkreślenie elementów ludowych sztuki i rozmieszczenie akcji w trzech dobrze zharmonizowanych kondygnacjach scenicznych, odpowiednio do trzech zasadniczych wątków sztuki. Nie zawiedli również aktorzy (Wysocka L., Petecki K., Kwaskowski Wł., Bryliński St., Malatyński St., Czabanowski J. i in.)

Trzeba jednak dodać, że szczecińska inscenizacja Szekspira była tylko powtórzeniem inscenizacji warszawskiej, za którą dyr. Sawan otrzymał wyróżnienie na Festiwalu Szekspirowskim. Tłumaczy to w dużym stopniu tajemnicę szybkiego przygotowania tej sztuki, dokonanego w morderczym tempie. Równocześnie przybudowywano scenę i czyniono przygotowania do przebudowy drugiej, tak zwanej „małej sceny".

Drugą z kolei premierą była wystawiona z początkiem marca br. *Wiosna w Norwegii* norweskiego autora Stuarda Engstranda, w adaptacji scenicznej Anatola Sterna. Niestety ta prapremiera szczecińska (pierwsza w ciągu czterech lat istnienia teatru w Szczecinie!) wypadła nienadzwyczajnie i może nawet żenująco dla tak dobrze zapowiadającego się teatru. Niewątpliwie sama sztuka, będąca przeróbką powieści norweskiej, posiada kardynalne wady: tanią melodramatyczność, psychologiczne niekonsekwencje, a przede wszystkim straszliwe „rozgadanie". Od czegóż jednak ołówek reżysera? Reżyser, a raczej reżyserzy — sztukę bowiem reżyserowało aż trzech ludzi, i to (jak głosił afisz) „pod kierownictwem dyr. Sawana" — zapomnieli o tym. Ten prowincjonalny system reżyserowania dał kiepskie wyniki. Zabójczym dla sztuki stał się zwłaszcza akt trzeci, dokładniej zaś biorąc jej finał.

Nie wiem, jak rozwiązano tę końcową scenę w Teatrze Kameralnym w Warszawie, gdzie wystawiono *Wiosnę w Norwegii* w połowie czerwca br., w reżyserii K. Borowskiego, jednakże w Szczecinie scena ta była krzyczącym nonsensem. Oto norweska rodzina postanawia stawić bohaterski opór Niemcom, którzy są tuż pod oknami jej domu. Bohaterscy Norwegowie odkładają jednak w tym momencie karabiny, którymi wywijali dziarsko podczas całego trzeciego aktu, po czym ustawiają się teatralnie w jednym szeregu twarzami do widowni i deklamują zawzięcie o niezłomności norweskiego ducha, po czym, wyczerpawszy elokwencję,

śpiewają — nota bene fałszywie — hymn norweski! Dramat zmienia się tu w ckliwy melodramat, w retoryczną gadaninę, która zupełnie nie przekonuje widza, załamując jednocześnie dość ciekawie zapowiadającą się przez dwa pierwsze akty akcję. Zainteresowanie widza wywołuje problem norweskiej wiosny z roku 1940, z okresu niemieckiej inwazji na Norwegię, i społeczna nuta sztuki, zresztą nie bez pewnych niekonsekwencji, które również umknęły uwadze reżyserów sztuki.

Trzecia premiera — to wystawienie popularnej komedii muzycznej *Jadzia wdowa* Ruszkowskiego w reżyserii Sawana. Sztuka, zagrana bardzo dobrze (zwłaszcza dzięki L. Wysockiej i Wit. Kałuskiemu), była jednak, jeśli chodzi o inscenizację, tylko powtórzeniem koncepcji pokazanej już w innych miastach Polski.

Czwartą wreszcie premierą wystawioną przez Państwowy Teatr w Szczecinie był *Pan Damazy* Józefa Blizińskiego w reżyserii St. Brylińskiego. Ta ciekawa komedia obyczajowa pokazana została dość tandetnie, bez inwencji i, jeśli chodzi o samą postać Damazego, fałszywie. Na wyróżnienie zasługiwały tylko Malicka jako Mańka i Feldmanówna jako Tykalska.

W sumie — na podstawie tego czteropremierowego półsezonu trudno jeszcze ocenić sprawiedliwie działalność Państwowego Teatru w Szczecinie. Jest to dopiero niepełny start, dokonany w bardzo niedogodnym czasie (w środku sezonu), wśród dużych trudności technicznych, spowodowanych przebudową głównej sceny i tak zwanej „małej sceny", mieszczącej się w tym samym gmachu, oraz przygotowaniami do uruchomienia w nowym sezonie teatralnym teatru objazdowego dla całego Pomorza Zachodniego. To ostatnie zadanie jest szczególnie ważne, ze względu na to, że teren województwa szczecińskiego był dotychczas obsługiwany przez przyjezdne lub miejscowe pseudoamatorskie lub pseudozawodowe teatrzyki z nieprawdziwego zdarzenia, o charakterze wodewilowo-operetkowym, które grasowały tu bezkarnie, niejednokrotnie z pełnym poparciem wojewódzkiego Urzędu Kultury i Sztuki.

Obraz życia teatralnego Szczecina nie byłby pełny, gdybyśmy nie wspomnieli jeszcze o dwóch pożytecznych placówkach teatralnych: teatrzyku kukiełkowym „Czarodziej", który dał w ciągu trzech lat swego istnienia ponad 300 przedstawień dla dzieci i młodzieży, oraz amatorskiej Scenie Oświatowej, której brak jeszcze opieki teatru zawodowego oraz odpowiedniej polityki repertuarowej.

Tu należy także do pewnego stopnia działalność szczecińskiej Szkoły Baletowej, która w przyszłości, po wypuszczeniu pierwszych absolwentek, może oddać duże usługi teatrowi.

SPRAWY LITERACKIE

Zmiany na lepsze zaszły w omawianym okresie także na odcinku literackim. Przede wszystkim zagęściła się nieco liczba literatów, którzy osiedlili się w Szczecinie. Do nielicznej grupy z dawna „osiadłej" w Szczecinie (Julian Borzym, Franciszek Gil, Tymoteusz Karpowicz, Walerian Lachnitt, Stanisław Telega, Witold Wirpsza) przybyli w roku ubiegłym Jerzy Andrzejewski i Konstanty Ildefons Gałczyński oraz w tym już roku Wiktor Woroszylski i Andrzej Braun. Zapowiada też swoje osiedlenie się Edmund Osmańczyk.

W sumie jest to już może grupa dostateczna ilościowo do stworzenia Związku Literatów, ale nie wystarczająca jeszcze do literackiego nasycenia terenu. Toteż literaci nie śpieszyli się do tworzenia „na siłę" Związku Zawodowego i poprzestali raczej na współpracy z nowym ośrodkiem literacko-artystycznym (tzw. „Klubem 13 Muz", przemianowanym potem na „Świetlicę Literacko-Artystyczną"), uruchomionym przez dziennikarzy i plastyków, a sfuzjowanym z końcem ubiegłego roku z Klubem Literacko-Artystycznym. Prezesem „Świetlicy" został Jerzy Andrzejewski. W „Świetlicy" odbyło się kilkanaście wieczorów i odczytów. Z literatów wystąpili w niej: Jerzy Andrzejewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Wiktor Woroszylski, Roman Bratny, Tadeusz Borowski, Andrzej Braun, Walerian Lachnitt, Janusz Stępowski, Witold Wirpsza oraz — w czerwcu tego roku — Czesław Miłosz.

„Świetlica", pomyślana jako „confraternia artystyczna" wszystkich szczecińskich związków artystycznych, mogła stać się miejscem stałych spotkań i wymiany myśli oraz wzorem dla robotniczych świetlic Szczecina. Dopisali tu jednak uczestnictwem tylko literaci, starając się stworzyć pewną atmosferę żywszej dyskusji. Niestety i to się po pewnym czasie rozchwiało.

Jedną z przyczyn była burzliwa dyskusja na wieczorze autorskim Tadeusza Borowskiego, kiedy to lekkomyślnie i w sposób bardzo pochopny oskarżono kilku literatów szczecińskich, biorących udział w dyskusji, o rzekome „wstecznictwo" społeczne za wyrażenie paru krytycznych uwag o twórczości autora *Pożegnania z Marią*. I choć

z czasem nie orientujący się w zagadnieniach literackich „oskarżyciele" zrozumieli swój błąd, zwłaszcza gdy za podobne uwagi młody krytyk Lech Budrecki otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie polonistycznym w Łodzi (w jury zasiadał m. in. Jan Kott), było już za późno na naprawienie błędu. Następne wieczory autorskie odbywały się przy grobowej ciszy zebranych. Z czasem ucichły spory i dyskusje na ów nieszczęsny temat, przeniesione w międzyczasie na łamy prasy, a występy w „Świetlicy" ograniczyły się raczej do odczytów naukowych.

Na ogół placówka ta, mimo pewnych pozytywnych osiągnięć, nie spełniła nadziei, które wiązano z jej powstaniem. Nie zdołała zaktywizować miejscowych grup artystycznych, tym bardziej zaś publiczności, nie związała się społecznie z oczekującymi jej pomocy świetlicami robotniczymi, nie próbowała rozszerzyć swej działalności na prowincję, w końcu zaś stała się domeną publiczności snobującej się raczej „czarną kawą" aniżeli sztuką. Z tych względów Zarząd „Świetlicy" postanowił z nowym sezonem przenieść swą siedzibę do jednej z większych świetlic robotniczych i przyśpieszyć zorganizowanie Związku Literatów.

Tego Związku bardziej jednak pragną różne instytucje oświatowe aniżeli sami literaci. Tu bowiem, jak w ogóle na Ziemiach Zachodnich — wymaga się od literata raczej działalności kulturalnej aniżeli literackiej. Tymczasem literaci, nie uchylając się od tej działalności, pragną przede wszystkim pisać, a nie spełniać funkcję działaczy kulturalnych. Nie mają ich „urzędy sztuki", specjalizujące się raczej w urzędowaniu, a nie kulturze, i prawie że nie mają Związki Zawodowe. Stąd też działalność tych instystytucji jest wprost minimalna.

Jeden bodaj tylko „Czytelnik" zdobywa się na istotną, bo sięgającą w teren działalność. W akcji „Autorzy wśród czytelników" wystąpili na Pomorzu Zachodnim w ubiegłym roku: Władysław Rymkiewicz, Janusz Meissner, Jerzy Andrzejewski, w tym zaś roku — po raz pierwszy w ośrodkach wiejskich — Arkady Fiedler. Poza tym „Czytelnik" prowadził dość intensywnie zespoły planowego czytania i zespoły żywego słowa. W tej akcji literacko-oświatowej poparła „Czytelnika" w tym roku Komisja Kultury i Sztuki przy Wojewódzkiej Radzie Narodowej, organizując w ramach czynu pierwszomajowego oraz w Tygodniu Oświaty i Książki wyjazdy literatów szczecińskich do ośrodków bibliotek gminnych.

Pozycja literacka — i nie tylko literacka — Szczecina byłaby dziś niewątpliwie silniejsza, gdyby nie strata *Tygodnika Wybrzeża*, pisma poświęconego zagadnieniom morskim i literackim, który z rozmachem zaczął zajmować w omawianym sezonie pozycję dawnego *Wiatru od morza*. Tygodnik ten, początkowo pod nazwą *Szczecin*, upadł (oczywiście ze względów finansowych) po trzyletnim okresie działalności. Utrzymała się natomiast pozycja szczecińskich nagród literacko-plastycznych, zapoczątkowanych jeszcze w roku 1947/48 przez ówczesny Klub literacko-artystyczny. W tym roku otrzymał nagrodę literacką w kwocie 200 tysięcy złotych autor *Szczurów morskich* Jan Papuga (wyróżnieni zostali Tymoteusz Karpowicz i Witold Wirpsza).

Reasumując: punktem ciężkości wszystkich niedomagań kulturalnych regionu szczecińskiego jest nie tyle brak Związku Zawodowego Literatów z odpowiednią ilością członków, czy brak pisma, co brak uniwersytetu. Dopiero w oparciu o tak szeroko pomyślaną bazę kulturalną, jaką jest uniwersytet, można rozwiązać strukturalnie, a nie koniunkturalnie główne problemowe niedomagania kulturalne tego regionu. Nie jest to już dziś postulat tych czy owych jednostek, jest to postulat wszystkich organizacji i placówek kulturalnych, przede wszystkim Komisji Oświatowej Wojewódzkiej Rady Narodowej, która postanowiła rozpocząć starania w tej sprawie u najwyższych czynników państwowych. Będzie to najpilniejszym i najważniejszym zadaniem roku 1949/50.

ZAGADNIENIA MUZYCZNE

Muzyka — to najsłabszy odcinek kultury artystycznej Szczecina. Wśród 132 muzyków zarejestrowanych w Związku Zawodowym nie ma ani jednego wybitnego kompozytora i ani jednego wybitnego wykonawcy o ogólnopolskiej sławie. Oczywiście nie na jednostkach opiera się kultura muzyczna, niemniej jednak jest to zjawisko charakterystyczne. Tłumaczy je poniekąd brak poważniejszych instytucji muzycznych w Szczecinie. Nie ma u nas ani opery, ani filharmonii. Nie ma nawet Wyższej Szkoły Muzycznej. Są tylko dwie niższe i jedna średnia szkoła muzyczna, obie zresztą prywatne, a nie państwowe. W terenie jest jeszcze gorzej — na milion mieszkańców Pomorza Zachodniego przypada zaledwie 90 muzyków, rozprószonych po kilku większych miastach powiatowych: w Słupsku, Koszalinie, Białogardzie, Gryficach i Wałczu.

Toteż w roku 1948/49 porzucono uporczywe, lansowane przez niektóre ambitne jednostki mrzonki o stworzeniu wielkiej orkiestry symfonicznej i zadowolono się zorganizowaniem 36-osobowej orkiestry Robotniczego Towarzystwa Muzycznego, która pod dyrekcją Felicjana Lasoty rozpoczęła wreszcie działalność we wrześniu ubiegłego roku. Cyfra jednak 36-osobowej orkiestry kryje w sobie pewną fikcję. Orkiestra ta bowiem składa się z 20-osobowego personelu orkiestry radiowej i 16 członków właściwej orkiestry R. T. M. Toteż próby i koncerty trzeba wzajemnie uzgadniać, aby przypadkiem nie wypadły wówczas, kiedy orkiestra radiowa koncertuje w programie lokalnym Rozgłośni.

Pomimo to powstanie Robotniczego Towarzystwa Muzycznego jest już dużym osiągnięciem. Dzięki niemu Szczecin po raz pierwszy miał stałe koncerty symfoniczne. W omawianym okresie było ich 25, z tego m. in. 9 koncertów publicznych, 9 młodzieżowych, 4 specjalne dla Huty w Stołczynie, 2 w ramach Roku Chopinowskiego, 1 na Festiwalu Muzyki Ludowej w Myśliborzu. Repertuar obejmował przeważnie utwory Chopina, Moniuszki, Karłowicza, Ogińskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego, a z muzyki klasycznej Haydna, Mozarta, Beethovena, Smetany, Dworzaka, i innych. Koncerty były urozmaicone występami wybitnych solistów, m. in. Ireny Dubiskiej (skrzypaczka), Władysława Kędry (pianista), Edwardy Chojnackiej (pianistka), Kazimierza Czekotowskiego (baryton). Należy jeszcze dodać, że nie ma w Szczecinie specjalnej sali koncertowej, toteż imprezy odbywają się w sali Wojewódzkiej Rady Narodowej, a próby... w prywatnym mieszkaniu!

Dużą aktywność przejawiał w tym czasie szczeciński „Artos". W ramach jego imprez wystąpili w Szczecinie Stanisław Szpinalski, Raoul Koczalski, Ewa Bandrowska-Turska, 72-osobowy Chór Radia Bułgarskiego pod batutą Swetosława Obretenowa, wiolonczelista Albert Katz (przedstawiciel państwa Izrael), czeski skrzypek Alek. Ploucek, węgierscy skrzypkowie Georg Garay i Endre Petry, pianista węgierski Imre Ungar, oraz Regina Smendzianka i Halina Czerny-Stefańska.

O działalności chórów szczecińskich trudno właściwie mówić. Istnieje wprawdzie sekcja wokalna przy Związku Muzyków, istnieje stowarzyszenie śpiewacze Pomorza Zachodniego, odbywały się też popisy lokalnych chórów, ale wszystko to w sumie nie zasługuje jeszcze na poważniejsze traktowanie. Zagadnienia muzyczne i wokalne są więc piętą Achillesową życia kulturalnego Szczecina. Toteż w nowym planie kulturalnym przewiduje się wybudowanie specjalnej sali koncertowej, stworzenie wielkiej 80-osobowej orkiestry symfonicznej, upaństwowienie niższych szkół muzycznych oraz otwarcie Wyższej Szkoły Muzycznej. Są to jednak dopiero postulaty na nowy sezon 1949/50. A od postulatów do realizacji droga jeszcze daleka.

ZAGADNIENIA PLASTYCZNE

Plastycy szczecińscy stanowili tu od początku dość dużą i ruchliwą grupę. Wcześnie założyli związek zawodowy, liczący dziś 37 członków (prezes — Em. Messer), współdziałali przy utworzeniu Ogniska Kultury Plastycznej (dyr. Tomaszewski Marian), Liceum Sztuk Plastycznych (dyr. Reck Gwido), byli współtwórcami „Świetlicy Artystycznej" oraz urządzili w ubiegłych latach kilka wystaw.

Kierunek artystyczny nadawali grupie szczecińskiej tak zwani „nowatorzy", uporczywie trzymający się wybujałych tendencji formalistycznych, które na gruncie szczecińskim, o tak świeżych jeszcze tradycjach kulturalnych i małym wyrobieniu artystycznym, trafiały w idealną próżnię, izoluiąc i tak wątłą sztukę od społeczeństwa. Jeszcze w kwietniu ub. r. — czwarta z kolei — wystawa plastyków tuteiszych stała pod przemożnym wpływem tych jednostek (Tomaszewski, Niewisiewicz, Podsadecki), dla których rozwiązania czysto formalne były najważniejszym wskazaniem w sztuce, a wszelka próba powiązania sztuki z życiem, a przynajmniej wyjścia poza wizualne wartości — „pacykarstwem". W ostatnim jednak okresie — niewątpliwie pod wpływem dokonywujących się w całej Polsce zmian w pojmowaniu funkcji malarstwa — zaczynają i w szczecińskie środowisko plastyczne przenikać inne poglądy.

Oczywiście zmiany te dokonują się jeszcze powoli i w sposób bardzo charakterystyczny. U jednych w sposób naturalny, zgodnie z pogłębieniem ideologicznym i zwiększonymi zainteresowaniami humanistycznymi, u drugich powierzchownie, z ustępstwem na rzecz realizmu tylko w tematyce, przy czym tematyczność traktowana jest jako koncesja, dająca rękojmię dalszego kontynuowania dawnego formalizmu.

Wykazały to dobitnie ostatnie dwie wystawy w marcu i czerwcu br. Szczególnie czerwcowa wystawa pt. „Człowiek i jego praca", będąca wykonaniem zobowiązań po-

wziętych przez plastyków dla uczczenia II Kongresu Związków Zawodowych, była pod tym względem niezwykle charakterystyczna. Wystawa przedstawiała szczecińskich przodowników pracy. Otóż większość niewątpliwie utalentowanych plastyków szczecińskich, zetknąwszy się z lekceważonym dotychczas w tendencjach formalistycznych problemem człowieka, wykazała dziwną bezradność, lub, odwrotnie, wyraźną nonszalancję w traktowaniu tego problemu. Tak należy ocenić prace np. M. Tomaszewskiego, Niewisiewicza, T. Kononowicza czy Kazimierza Podsadeckiego. Na uwagę zasługiwały tylko ciekawe mozaiki kolorowe Sławomira Lewińskiego, obrazy Boelkego, rysunki Messera oraz nieliczne prace innych plastyków, zdających się również wstępować na właściwą drogę. Oczywiście ta „droga przez mękę" szczecińskich plastyków, droga do realizmu nie jest łatwa. Nie polega ona przecież na „reportażu malarskim" czy naiwnym kopiowaniu rzeczywistości. Jest to jednak jedyna słuszna droga i o tym powoli przekonują się także plastycy szczecińscy.

Oprócz dwóch wspomnianych wystaw, które umieszczono w Muzeum Pomorza Zachodniego, oraz kilku doraźnych w Świetlicy Artystycznej, plastycy nasi zorganizowali w czerwcu br. wystawę sztuki marynistycznej w Bielsku (65 obrazów), na zaproszenie tamtejszego Ogniska Kultury Plastycznej. Poza tym część prac wysłano wraz z galerią najwybitniejszych dzieł polskiego malarstwa retrospektywnego z XVIII i XIX wieku na wystawę objazdową po Pomorzu Zachodnim. Tę galerię polskiej sztuki narodowej, mieszczącą się stale w Muzeum Pomorza Zachodniego, otrzymał Szczecin z Muzeum Narodowego w Warszawie w zamian za pewne eksponaty historyczno-muzealne ze Szczecina.

Obecnie jednym z najważniejszych zadań, jakie stoją przed plastyką szczecińską, jest konieczność otwarcia w najbliższej przyszłości Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych oraz pomnożenie ilości Ognisk Kultury Plastycznej w terenie, gdyż istnieje tu tylko jedna tego rodzaju placówka, w Słupsku.

Nie bez znaczenia dla rozwoju plastyki są też coroczne nagrody. W ubiegłym roku otrzymali je dwaj plastycy: Marian Tomaszewski i Jan Powicki, w tym zaś roku Zenon Kononowicz i Gwido Reck.

Życie kulturalno-artystyczne Szczecina — zarówno literackie, jak plastyczne, teatralne czy muzyczne — rozwijało się w ciągu tych kilku lat w sposób wyraźnie nieskoordynowany i mało planowy. Niejednokrotnie próbowano je poddać jakiejś celowej koordynacji. Wszelkie jednak dotychczasowe próby kończyły się na słowach, po czym wszystko wracało do dawnego stanu. Ostatnio jednak podjęła poważną próbę w tym kierunku Komisja Kultury i Sztuki przy Wojewódzkiej Radzie Narodowej, powołując sekcje: literacko-dziennikarską, teatralną, plastyczną, muzyczną, świetlicową i radiową, które mają wypracować odpowiednie długofalowe plany dotyczące poszczególnych dziedzin sztuki. Nad ich koordynacją i realizacją ma czuwać wspomniana Komisja Kultury i Sztuki, tworząca jak gdyby Wojewódzką Radę Kultury. Czy nowej Komisji uda się zrealizować ambitne plany, pokaże dopiero przyszłość.

Stanisław Telega

ŻYCIE KULTURALNE POŁUDNIOWO-ZACHODNIEJ CZĘŚCI DOLNEGO ŚLĄSKA

UWAGI WSTĘPNE

Z powodu mego zeszłorocznego sprawozdania z życia kulturalnego na terenie południowo-zachodnim Dolnego Śląska spotkało mię wiele zarzutów rzekomego przejaskrawienia przedstawionych faktów i wydarzeń oraz świadomie pesymistycznego ich naświetlenia. Zastanawiano się również nad tym, czy zachodzi potrzeba, o ile nawet opisywane przeze mnie wypadki są zgodne z prawdą, ujawniania ich w całej rozciągłości. Czy nie należy raczej zachować pewnej powściągliwości, przemilczając niedociągnięcia, które są nieodłącznymi towarzyszami każdej pionierskiej pracy?

Ja jednak uważam, że nie wolno pod żadnym pozorem zniekształcać istoty rzeczy powodując się ubocznymi względami, ponieważ w okresie wielkich przemian społecznych, idących w kierunku przebudowy świata w duchu socjalistycznym, nie wolno pomijać milczeniem żadnych przeszkód, które wyrastają na drodze tego budownictwa, a tym bardziej nie wolno odwracać

oczu od niedociągnięć i błędów, lecz należy je z całą bezwzględnością obnażać, nie szczędząc nieraz surowej krytyki. Metoda przemilczania błędów i przedstawiania rzeczywistości w różowym świetle jest typowym objawem wstecznictwa i mentalności reakcyjnej, unikającej, jak ognia, samokrytyki i nurzającej się z lubością w kadzidle własnych pochwał.

Te słowa, poprzedzające tegoroczne sprawozdanie moje, nie mają bynajmniej posmaku przygodnej dygresji, wiążą się ściśle z zagadnieniem kultury na Dolnym Śląsku, którą pozostawia się systematycznie samopas. Nie będę tłumaczył na tym miejscu, jak niesłychanie ważna jest ta sprawa, ile trzeba wkładu pracy, aby ją ruszyć z miejsca i jak mało się robi, by pchnąć ją na właściwe tory. Odcinek południowo-zachodni Dolnego Śląska, z Jelenią Górą, Wałbrzychem i Kłodzkiem na czele, jest na pewno równie ważny, a kto wie, czy nie ważniejszy od odcinka wrocławskiego i dlatego zagadnieniu kultury na tym terenie należałoby baczniejszą poświęcić uwagę i zastanowić się nad sposobami usunięcia niedociągnięć w tej dziedzinie.

Niewątpliwie można stwierdzić bez przejaskrawień, że struktura psychiczna ludności zamieszkałej na terenie południowo-zachodnim Dolnego Śląska, mimo wyraźnych oporów, spowodowanych początkowo perspektywą lekkiego i beztroskiego życia, zmienia się w sposób dodatni w miarę stabilizowania się warunków życia. W związku z odczytami o Mickiewiczu objechałem np. wszystkie niemal gromady powiatu jeleniogórskiego i przekonałem się, że zarówno rolnicy, jak i robotnicy fabryczni słuchają chętnie żywego słowa, wykazując niezwykłe zainteresowanie życiem wielkiego poety i jego twórczością. Rozmawiając nieraz z sołtysami na temat spraw kulturalnych dowiadywałem się ku swemu niemałemu zdziwieniu, że od 1945 roku nie organizowano w ogóle żadnych odczytów o charakterze kulturalnym i że impreza Mickiewiczowska jest pierwszą tego rodzaju imprezą. Wszędzie skarżono się na brak ludzi do prowadzenia „roboty" kulturalnej, na brak zainteresowania tymi sprawami ze strony Powiatowej Rady Narodowej i ze strony Starostwa.

Wprawdzie referaty kultury i sztuki przy starostwach zostały (dopiero od niedawna) zwinięte, ale należałoby w takim razie zadać sobie pytanie, czym zajmowały się w okresie swej *prosperity*. Istniały przecież trzy lata z okładem! Otóż nie trzeba taić, że na czele tych referatów stali dość często ludzie nieudolni, z nieprawdziwego nieraz zdarzenia, którzy zajmowali się najróżnorodniejszymi sprawami, tylko nie upowszechnieniem kultury. Wystarczy przejechać się po takim powiecie jeleniogórskim, aby zorientować się w działalności tych smutnej pamięci „referentów od kultury". Zawinił tu przede wszystkim brak ramowego planu kulturalnego, który należało opracować w pierwszym roku istnienia Ministerstwa Kultury i Sztuki. Przez cały czas ograniczano się jedynie do wydawania papierowych nieraz pouczeń i zarządzeń, które zazwyczaj miały słabe zastosowanie w życiu.

Dlatego z pewną ulgą dowiaduję się, że Zarząd Główny Związku Samopomocy Chłopskiej postanowił rozpocząć w najbliższym czasie ofensywę kulturalną. Zarówno na walkę z analfabetyzmem, jak i na działalność kulturalną preliminowano pewne kwoty, których wysokość wprawdzie nie napełnia nas zdecydowanym entuzjazmem, niemniej widać, że coś się zaczyna przełamywać na tym odcinku, że na tę sprawę zwrócono wreszcie baczniejszą uwagę. Również niemałe znaczenie, specjalnie na odcinku jeleniogórskim, będzie miało powstanie przy miejscowej PZPR Rady Kultury i Oświaty z udziałem fachowców, która od września br. ma zająć się całokształtem spraw kulturalnych w powiecie i w mieście.

Położenie nacisku na te sprawy, które dotąd traktowano po macoszemu, pozwala żywić daleko idące nadzieje, że nareszcie ukróci się panujące w tej dziedzinie korsarstwo, zasługujące na najsurowszą karę, nie mniejszą niż za włamanie w celach rabunkowych. Może nareszcie przestaną ukazywać się wszelkiego rodzaju publikacje o Jeleniej Górze i okolicy, tłumaczone żywcem z niemieckich podręczników przez różnych magistrów, i to w dodatku kiepską polszczyzną. Może nareszcie przestaną odwiedzać nas, powiedzmy otwarcie, różni nabieracze, którzy, anonsując szumnie jakiś np. „operomontaż" *Halki*, dają nie

samowite widowisko nie tylko z pominięciem orkiestry, bez kostiumów i dekoracji, ale ponadto z udziałem pań i panów zupełnie pozbawionych głosów. Miało to miejsce właśnie w Jeleniej Górze latem 1949 roku.

Nie mam potrzeby chyba tłumaczyć, że tego rodzaju imprezy, wprowadzające, mówiąc delikatnie, w błąd ludzi pracy nabywających bilety — przynoszą szkodę zespołom istotnie wartościowym, które zechcą kiedykolwiek zawadzić o Jelenią Górę. Jestem zdania, że miejscowy Urząd Kontroli Prasy i Widowisk nie powinien wydawać zezwoleń na takie imprezy, a publiczność powinna okazywać więcej temperamentu, aby na przyszłość odechciało się podobnej trupie czynić zamachy na kieszenie mieszkańców Jeleniej Góry.

Są to oczywiście wypadki sporadyczne, na ogół bowiem sytuacja na odcinku kulturalnym doznała tutaj znacznego polepszenia. Tę stopniową poprawę daje się zauważyć od czasu Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych, który niewątpliwie przyczynił się w wysokim stopniu do uzdrowienia stosunków i w tej dziedzinie. Fachowość zaczyna zabierać głos w sprawach kultury, rugując zwolna nieudolność i hochsztaplerstwo. W tępieniu tych pozostałości okresu pionierskiego musi wziąć czynny udział, jak powiedziałem, Urząd Kontroli Prasy i Widowisk, który już z natury swej jest predestynowany do tego rodzaju akcji. Kombinatorów polujących na kieszenie bliźnich prawdopodobnie nigdy nie zabraknie, obowiązkiem więc Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk byłby wgląd w te sprawy, aby przeprowadzić likwidację wszelkiego rodzaju ptaków niebieskich, zjawiających się najczęściej na Ziemiach Odzyskanych.

Rola Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk, działającego na tutejszym terenie, jest i z tych jeszcze względów odpowiedzialna, że poza przewidzianymi w instrukcji czynnościami Urząd ten musi zajmować się rozprowadzaniem i dawkowaniem kultury po różnych miejscowościach, zważywszy, że dla niektórych miast, choćby np. dla takich Kowar, z reguły nie istnieją żadne zagadnienia kulturalne i jak rok długi i szeroki sprawom tym nie poświęca się przelotnej bodaj uwagi. Oczywiście Urząd Kontroli Prasy i Widowisk mógłby nie zajmować się tymi sprawami, ograniczając się jedynie do wypełniania powierzonych sobie zadań. Poczucie odpowiedzialności społecznej nie pozwala wszakże kierownictwu Urzędu zamykać oczu na niedomagania i niedociągnięcia w dziedzinie upowszechnienia kultury, i temu też należy przypisać, że Urząd interesuje się również i tymi sprawami, które *de facto* nie wchodzą w zakres jego obowiązków i mogłyby przecież być przezeń pomijane.

O ile wszakże niektóre Urzędy Kontroli Prasy i Widowisk wykazują inwencję i inicjatywę na odcinku upowszechniania kultury, o tyle znów powiatowe czy miejskie komisje oświaty i kultury mało w tym kierunku objawiają impulsywności i zainteresowania. Komisje te na ogół nie znajdują dla siebie tematów i gdyby nie to, że w roku bieżącym przypada szereg rocznic — Mickiewicza, Chopina, Słowackiego i Puszkina — i że w związku z tym zachodzi konieczność organizowania obchodów ku czci wymienionych twórców, prawdopodobnie poza sprawami analfabetyzmu oraz Towarzystwa Burs i Stypendiów nie zajmowanoby się na posiedzeniach komisji niczym. Gwoli ścisłości warto zaznaczyć, że organizowaniem obchodów ku czci wymienionych twórców zajmują się nie komisje oświaty i kultury, lecz organizacje zawodowe literatów i muzyków. Tak wygląda zagadnienie upowszechniania kultury w ramach działalności odnośnych komisji Rad Narodowych.

Skoro mamy już w ogólnym rzucie obraz działalności kulturalnej poszczególnych instytucji, powołanych niejako z urzędu do tego rodzaju czynności, rozpatrzmy teraz po kolei dorobek roczny każdej gałęzi kultury i sztuki, jak teatru, literatury, muzyki i plastyki.

TEATR

Teatr w Jeleniej Górze jest niewątpliwie najważniejszą placówką, służącą do upowszechniania kultury, do rozwijania wśród szerokich mas społecznych nie tylko nałogu do oglądania każdej sztuki, ale i rozbudzania smaku oraz zamiłowania do sztuk o trwałej wartości, do dobrej gry aktorskiej, do trafnej inscenizacji i umiejętnej reżyserii. Publiczność tutejszą ce-

chuje znaczne zróżniczkowanie pod względem poziomu umysłowego, upodobań oraz smaku artystycznego.

Obok skromnego odsetka inteligencji zawodowej, pochodzącej z większych skupisk miejskich Polski Centralnej, w teatrze widuje się przede wszystkim pracowników fizycznych z miejscowych fabryk i zakładów przemysłowych, rolników z okolic podmiejskich i wojsko stacjonujące w garnizonie miejskim. Kierownictwo teatru musi z tego względu przystosować repertuar do poziomu owej mieszanej publiczności, wystawiając sztuki wartościowe i zarazem przystępne dla każdego widza. Trzeba pamiętać też o tym, że taki widz przychodzi niejednokrotnie do teatru po raz pierwszy i że dla niego wszystko jest do pewnego stopnia objawieniem, poczynając od światła reflektorów, a skończywszy na grze aktorów.

Nie trudno odgadnąć z tego, jak wielkie i wyjątkowo odpowiedzialne zadanie wychowawcze spoczywa na kierownictwie teatru. Ono przecież kieruje pierwszymi krokami widza, ono wprowadza go w specyficzne życie sceny, ono wyrabia w nim smak i uczy patrzeć na wyczarowaną w świetle kinkietów rzeczywistość. Można powiedzieć, że kierownictwo teatru wychowuje widza, i to nie sobie, lecz państwu, i dlatego też odpowiedzialność ta jest tak wielka, niewspółmiernie większa niż za dawnych lat.

Na czele Teatru w Jeleniej Górze stoi od dwu lat w charakterze dyrektora Zuzanna Łozińska. O ile jednak w sezonie 1947/1948 teatr był prowadzony samodzielnie przez miejscową dyrekcję, o tyle w sezonie 1948/1949 podporządkowano teatr naczelnej dyrekcji dolno-śląskich teatrów państwowych we Wrocławiu. W związku z tym uznano, że wystarczy dla wszystkich teatrów (w Jeleniej Górze, Świdnicy i Wrocławiu) jeden kierownik literacki i stanowisko to powierzono zamieszkałemu we Wrocławiu Stefanowi Łosiowi, który *nota bene* nigdy z teatrem nie miał nic wspólnego. Jak było do przewidzenia, stanowisko kierownika literackiego, przynajmniej w Jeleniej Górze, miało charakter raczej nominalny, gdyż trudno było nawet wyobrazić sobie kierowanie z pożytkiem teatrami oddalonymi od Wrocławia o sto kilkadziesiąt kilometrów, choćby się od czasu do czasu przyjeżdżało do Jeleniej Góry czy Świdnicy, czego nie czynił w żadnym wypadku dotychczasowy kierownik literacki.

Można przeto ustalić z całą bezstronnością, że właściwie Teatr w Jeleniej Górze był pozbawiony w ubiegłym sezonie kierownictwa literackiego. O ile więc w sezonie 1947/1948 występowała w nowej dla siebie roli kierownika literackiego jedna z podrzędnych aktorek zespołu jeleniogórskiego, kwalifikując do grania przede wszystkim sztuki z rolami dla siebie, o tyle w sezonie 1948/1949 teatr pozostawał przez cały czas bez kierownictwa literackiego, bo wyznaczony *de nomine* kierownik, „urzędujący" stale we Wrocławiu, nigdy się tu nie pokazywał i prawdopodobnie nie wiedział nawet, jak wygląda Teatr w Jeleniej Górze. Trudno pojąć, czym kierowano się stwarzając podobny stan rzeczy. Nie ulega przecież wątpliwości, że gdyby stanowiska kierowników literackich okazały się niepotrzebne, zniesiono by je bez wahania we wszystkich teatrach i ograniczono by się do osoby jednego kierownika, urzędującego np. w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Skoro wszakże nie wprowadza się tego rodzaju zmiany, nie trudno wyprowadzić wniosek, że widać istnieją jakieś inne, wyższe racje, nakazujące utrzymanie *status quo ante*. Jeśli przeto każdy teatr ma prawo do własnego kierownictwa literackiego, niesposób zrozumieć, dlaczego teatry, jak w danym wypadku w Jeleniej Górze i w Świdnicy pozbawia się właśnie fachowców od wytyczania planu repertuarowego. Nie jest przecież nigdzie powiedziane, że teatry w Jeleniej Górze i w Świdnicy zostały uznane za gorsze od innych już istniejących.

Tak więc podporządkowanie Wrocławowi Teatru w Jeleniej Górze nie było szczęśliwym pomysłem i samo życie dowiodło, że kontynuowanie tej koncepcji działa raczej na szkodę sprawy upowszechnienia kultury na Dolnym Śląsku. Trudno przecież uwierzyć, że można rządzić na odległość teatrami położonymi zdala od Wrocławia, jak to ma miejsce z Jelenią Górą i Świdnicą. Z drugiej strony należy stwierdzić *sine ira et studio*, że Teatr w Jeleniej Górze dorósł całkowicie do samo-

dzielnego bytowania i że tego rodzaju opieka wrocławska jest mu co najmniej niepotrzebna. Żadnej kontroli ze strony dyrekcji wrocławskiej nie przeprowadza się tutaj, bo nie ma po temu ani czasu, ani dostatecznego personelu. Ten nienormalny stan rzeczy należałoby usunąć dla dobra samej sprawy. Tego rodzaju opiekuńcze skrzydła miałyby swoje uzasadnienie, gdyby Teatr w Jeleniej Górze stał pod każdym względem na niższym poziomie od Wrocławia. Tymczasem należy stwierdzić obiektywnie, że Teatr w Jeleniej Górze nie ustępował teatrom wrocławskim, zarówno grą aktorską, jak i reżyserią oraz inscenizacją.

A przecież Teatr w Jeleniej Górze pracuje w wyjątkowo niesprzyjających warunkach. Obsługuje np. wszystkie większe miejscowości, leżące w bliższej i dalszej odległości od bazy wypadowej, jaką jest Jelenia Góra. Zasięgiem swoim obejmuje i miasta dalej położone, jak Legnica i Zgorzelec. Wypady w teren odbywają się w warunkach niezwykle trudnych i wymagających wiele samozaparcia ze strony aktorów.

Teatr właściwie nie rozporządza żadnymi odpowiednimi środkami transportowymi. Ma do swej dyspozycji stary autobus, odziedziczony po poprzedniej dyrekcji, autobus, który jest gratem w całym tego słowa znaczeniu. Ani dyrekcja, ani zespół nie mają nigdy pewności, czy uda się im dojechać na czas do miejscowości, gdzie czeka na przyjazd aktorów publiczność rekrutująca się ze świata pracy fizycznej. Sprawa autobusu osobowego jest dla teatru jeleniogórskiego kwestią najbardziej palącą, gdyż bez tego środka lokomocji trzeba będzie zrezygnować z obsługiwania terenu, a tym samym ograniczyć szeroko zakreślony na rok przyszły plan upowszechnienia kultury.

Poza autobusem dla przewożenia personelu niezbędny jest również wóz z doczepką dla przewożenia dekoracji i rekwizytów. Teatr w Jeleniej Górze zmuszony jest — w braku własnych środków transportowych — korzystać z wynajmowanych, co pochłania poważne sumy pieniężne. Dość powiedzieć, że w ciągu minionego półrocza wydatkowano na ten cel sumę jednego miliona złotych. Dyrekcja złożyła w tej sprawie do Ministerstwa Kultury i Sztuki odpowiedni memoriał, uzasadniający konieczność posiadania własnych środków lokomocji, ale — jak dotąd — sprawa ta nie posunęła się ani o krok.

Jedną z poważniejszych bolączek, o której już wspomniałem, jest brak planu repertuarowego ustalonego na przeciąg jednego sezonu teatralnego. Sztuki dobiera się przypadkowo, niemal od premiery do premiery. W tych warunkach wszystko zależy od zbiegu okoliczności, w najlepszym zaś razie od inwencji i pomysłowości inicjatora. Niemniej trudno mówić o jakimkolwiek pionie ideologicznym, pomijając już sprawę samych lokalnych potrzeb regionu jeleniogórskiego.

Przeglądając tedy repertuar minionego sezonu, pozycję za pozycją, doprawdy niesposób zorientować się, czym kierowano się w doborze sztuk. *Placówka*, którą dano na otwarcie sezonu 1948/1949, okazała się — jak to zresztą wynikło z dyskusji zaaranżowanej na ten temat — utworem mocno przestarzałym, nie znajdującym żadnego uzasadnienia w dzisiejszej rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości, że czyta się tę powieść — i czytać się ją będzie zawsze — i jako dokument przezwyciężonej przeszłości, i jako świadectwo troski Prusa o utrzymanie ziemi w rękach chłopa polskiego. Niestety, Ślimak z *Placówki*, który przez wiele lat uchodził za symbol gorącego patriotyzmu i przywiązania do ziemi ojczystej, budzi w dzisiejszych widzach (mam na myśli adaptację sceniczną w opracowaniu J. Morawskiej) jedynie niesmak, nie tylko swą pierwotną chciwością, ale i nieludzkim ustosunkowaniem się do tych, którzy w pocie czoła na niego harują. Dlatego też uznając *Placówkę* jako powieść historyczno-obyczajową, tak znamienną dla czasów minionych, uważam, że wystawienie jej w scenicznej adaptacji w Teatrze jeleniogórskim było nieporozumieniem.

Po *Placówce* wystawiane były kolejno: *Roxy* B. Connersa, *Seans* N. Cowarda, *Grzesznicy bez winy* A. N. Ostrowskiego, *Roztwór prof. Pytla* B. Winawera, *Pan inspektor przyszedł* J. B. Priestley'a, *Kopciuszek* A. Walewskiego, *Ich czworo* G. Zapolskiej, *Jadzia wdowa* R. Ruszkowskiego, *Chory*

z urojenia Moliera, *Synowie* A. Millera, *Kobieta we mgle* M. Rusinka, *Strzały na ulicy Długiej* A. Świrszczyńskiej, *Damy i huzary* A. Fredry, *Pigmalion* B. Shawa, *Maria Stuart* J. Słowackiego, *Gałganek* B. Niccodemiego, *Wesele Fonsia* R. Ruszkowskiego.

Jak widać z wymienionych sztuk, nie zadawano sobie większego trudu, aby repertuar układać przystosowując go do pionu ideologicznego społeczeństwa wychowanego w duchu socjalistycznym i uwzględniając potrzeby miejscowej ludności. Weźmy np. *Ich czworo*. To przecież sztuka o przebrzmiałych dawno tendencjach, sztuka zupełnie niezrozumiała dla dzisiejszego widza, powiem więcej, obca jej światopoglądowi i mentalności, obracająca się w sferze przezwyciężonych problemów erotycznych, na tle partykularyzmu Lwowa. *Ich czworo* to dziwoląg, napisany zresztą z wielkim talentem, z wyjątkową znajomością sceny, ale jakże daleki nie tylko od dzisiejszej rzeczywistości, ale i od spraw, które o tę rzeczywistość potrącają. Jestem też zdania, że *Damy i huzary* nie nadają się dziś do wystawiania, zwłaszcza na prowincji, gdzie publiczność jest bardziej zróżniczkowana. Właściwie i *Grzesznicy bez winy* należą do odległej już przeszłości i to, co w nich było przed laty elementem istotnie postępowym, ze względu na poruszoną sprawę dzieci nieślubnych, dziś wywołuje tylko uśmiech politowania i wzruszenie ramion. Należało raczej sięgnąć do współczesnego repertuaru radzieckiego, który posiada przecież szereg pierwszorzędnych utworów dramatycznych, nadających się do wystawienia i poza granicami Związku Radzieckiego.

Ze sztuk, które oglądaliśmy na scenie Teatru w Jeleniej Górze, pozycjami szczególnie cennymi są następujące: *Pan inspektor przyszedł*, *Chory z urojenia*, *Synowie*, *Pigmalion* i *Maria Stuart*. Oczywiście jest bez porównania lepiej niż w sezonie 1947—1948, ale niemniej — jestem przekonany — byłoby znacznie lepiej, gdyby Teatr w Jeleniej Górze posiadał własne kierownictwo literackie.

Personel aktorski Teatru w Jeleniej Górze w sezonie 1948/1949 składał się z następujących osób: Biliczak Antoni, Bogusławski Marian, Bugajski Stanisław, Gamski Marian, Grzywaczówna Alfreda, Halkiewiczowa Jadwiga, Hałacińska Helena, Jarczyński Tadeusz, Jarwicz Jadwiga, Kubicówna Celina, Kwieciński Eugeniusz, Łozińska Zuzanna, Odrowąż Antoni, Ojdanowska Tamara, Orlicz Bronisław, Orzecka Helena, Piasecka Maria, Piątkowski Jan, Posiadłowski Stanisław, Rybczyński Wacław, Skarga Edward, Skowrońska Jolanta, Sobieraj Jerzy, Sobierajowa Alicja, Święcicka Helena, Tamski Józef, Thielman Witold, Wasilewski Ryszard. Ponadto w charakterze gościa wystąpiła w *Marii Stuart* artystka teatru katowickiego Krystyna Wydrzyńska oraz w *Weselu Fonsia* Janina Gozdecka. Reżyserami byli: Bogusławski Marian, Hałacińska Helena, Lotar Henryk, Łozińska Zuzanna, Melina Michał i Wasilewski Ryszard. Projektodawcami i wykonawcami strony dekoracyjnej byli: Ałaszewski Edward, Horbaczewski Władysław, Lercher Jan, Mollo Franciszek, Stopka Andrzej i Tenerowicz Stanisław.

Teatr w Jeleniej Górze, jak to już zaznaczyłem, zdąża w kierunku nawiązania ścisłego kontaktu z najszerszymi masami społeczeństwa. W samej Jeleniej Górze teatr czynny był trzy lub cztery razy w tygodniu, w pozostałe zaś dni „działał" w terenie, objeżdżając kolejno okoliczne miasteczka i większe osiedla, posiadające scenę teatralną przystosowaną do potrzeb teatru zawodowego. Przy 18 wystawionych sztukach (do końca lipca 1949 r), w Jeleniej Górze dano 230 przedstawień, a na wyjazdach 170, w następujących miejscowościach: Bolesławiec, Bukowiec, Gryfów, Kamienna Góra, Karpacz, Kowary, Legnica, Lubań, Lwówek, Mirsk, Nowogrodziec, Podgrodzie, Szklarska Poręba, Wojcieszów, Wysoka Łąka i Zgorzelec.

Zespół aktorski pracuje z wyjątkową ofiarnością, w warunkach nieraz niesprzyjających, zwłaszcza w zimie, gdy trzeba grać w nieogrzanej sali, nie mówiąc już o scenie i garderobie, równie tchnących chłodem. Często też bywa, że z takich eskapad aktorzy wracają poprzeziębiani i niezdolni do pracy. Jest to zaniedbanie ze strony tych czy innych jednostek, których pieczy pozostawiono sprawę przygotowania sal teatralnych dla odbycia spek-

taklu, gdyż władze administracyjne i partyjne ustosunkowują się na ogół przychylnie do wszelkich poczynań Teatru w Jeleniej Górze.

Jeśli mowa o poszczególnych miejscowościach powiatu jeleniogórskiego czy innych powiatów, są wśród nich takie, dla których przyjazd zespołu teatralnego jest nie lada uroczystością, są znów inne, ustosunkowujące się obojętnie do wszelkich imprez. Wyjazdy np. do Kowar są z reguły deficytowe, gdyż publiczność nie dopisuje, chociaż teatr daje przedstawienia po zniżonej cenie. Trudno zorientować się, gdzie leży przyczyna tego indyferentyzmu. Jest znów taka miejscowość zwąca się Podgrodziem w powiecie bolesławieckim. Na zaproszenie Powiatowej Rady Narodowej w Bolesławcu Teatr Jeleniogórski pojechał do owego Podgrodzia (dawnych Raciborowic) i dał przedstawienie *Jadzi wdowy*. Oczywiście na koszt Powiatowej Rady Narodowej Bolesławca, która w ten sposób pragnęła nawiązać nić porozumienia między wsią i miastem. Po pierwszym czy po drugim akcie wybuchł niebywały wprost entuzjazm na widowni. Zebrane chłopstwo samorzutnie manifestowało, wyrażając uznanie i wdzięczność dla aktorów. Okrzykom po prostu nie było końca. W dwa dni potem z Podgrodzia przybyła do Teatru w Jeleniej Górze delegacja i oficjalnie zwróciła się do dyrekcji z prośbą o przyjeżdżanie do tej miejscowości z każdą sztuką, zobowiązując się pokrywać koszty przyjazdu i występów zespołu teatralnego.

W tymże powiecie bolesławieckim jest wioska Nowogrodziec, licząca 870 mieszkańców, przeważnie repatriantów z Jugosławii. W wędrówkach swoich po okolicy teatr dotarł i do tej wioski. Otóż w dniu spektaklu wszystkie domy co do jednego na terenie Nowogrodźca były zamknięte i świeciły wymowną pustką. Mieszkańcy w komplecie wybrali się na przedstawienie.

Umyślnie rozpisałem się szczegółowo o warunkach, w jakich przyszło pracować teatrowi jeleniogórskiemu i podałem co charakterystyczniejsze wydarzenia, aby uświadomić czytelnika co do tego, jak wielkie zadania ma do spełnienia teatr i jak realizuje je krok za krokiem, wychowując nowych odbiorców, rekrutujących się z najszerszych warstw społecznych Polski Ludowej.

Drugi teatr, który jest czynny na tym południowo-zachodnim odcinku Dolnego Śląska, to Teatr w Świdnicy. W minionym sezonie 1948/1949 teatr pracował pod dyrekcją Wiktora Biegańskiego, który włożył wiele wysiłku i nie mniej pracy, aby zespołowi aktorskiemu, składającemu się głównie z amatorów, nadać znamiona zawodowości. Udało się to w dużym stopniu znakomitemu artyście, który z przygodnie dobieranych sił stworzył zespół mogący konkurować z niejednym zespołem złożonym wyłącznie z aktorów zawodowych.

Personel aktorski składał się w ubiegłym sezonie z następujących osób: Wiktor Biegański, Bolesław Bombor, Tadeusz Czechowski, Jadwiga Dobrzańska, Alina Dzierzbicka, Eugeniusz Gołębiowski, Grażyna Korsakow, Józef Pieracki, Helena Płachecka, Ryszard Sawicki, Jolanta Skubniewska, Krystian Tomczak, Kazimierz Załuski i Julia Żabińska. Ponadto w *Klubie kawalerów*, wystawionym na zamknięcie sezonu, wystąpiła gościnnie artystka sceny wrocławskiej J. Netto.

Wystawiono w tym czasie dziewięć sztuk: *Odwety* L. Kruczkowskiego, *Obronę Ksantypy* L. H. Morstina, *Wyspę pokoju* E. Pietrowa, *Candidę* B. Shawa, *Chorego z urojenia* Moliera, *Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza, *Wieczór Trzech Króli* Szekspira, *Lekkomyślną siostrę* W. Perzyńskiego i *Klub kawalerów* M. Bałuckiego. Wszystkie sztuki reżyserował Wiktor Biegański. Jak widać z wyliczonych utworów dramatycznych, Teatr w Świdnicy dzierżył wysoko sztandar sztuki w ubiegłym sezonie, wystawiając wyłącznie dzieła o zdecydowanej wartości artystycznej. Stroną dekoracyjną zajmował się Zbigniew Miklasiński.

Teatr świdnicki dał ogółem 230 przedstawień, z czego 105 w siedmiu miejscowościach położonych w zasięgu swej działalności, a mianowicie: w Bielawie, Dzierżonowie, Jaworze, Jeleniej Górze (drogą wymiany z teatrem miejscowym), Kłodzku, Świebodzicach i Wałbrzychu. Wyjazdy w teren odbywały się ciężarowym autem w warunkach niesprzyjających, niejednokrotnie przy ulewnym deszczu lub w czasie zamieci śnieżnej, byleby stało się za-

dość nakreślonym na początku sezonu planom uprzystępniania masom sztuki teatralnej. Cieszył się też teatr świdnicki zasłużonym powodzeniem, o czym świadczą dane cyfrowe dotyczące frekwencji publiczności, która wyrażała się przeciętną cyfrą 85%.

Dyrekcja Teatru w Świdnicy potrafiła nawiązać harmonijną współpracę zarówno z zakładami szkolnymi, jak i ze związkami zawodowymi, i współpracę tę postawiła na platformie wzajemnego zaufania, co jest dowodem wysokiego wyrobienia społecznego dyrektora W. Biegańskiego. Dlatego należy wyrazić głęboki żal, że ten znakomity artysta i świetny reżyser, który dał się poznać ostatnio jako po prostu niezastąpiona jednostka na stanowisku dyrektora, opuszcza Teatr świdnicki, zniechęcony trudnościami, jakie mu robiono niejednokrotnie ze strony czynników miejscowych. Na jego miejsce ma przyjść podobno dyr. Bończa-Tomaszewski, który — powiedzmy bezstronnie — będzie miał ciężkie zadanie, mając do dyspozycji tak nieliczny personel aktorski: utrzymać dotychczasowy poziom artystyczny, a równocześnie realizować wielką ideę swego poprzednika, popularyzowanie sztuki wśród najszerszych mas społecznych.

ŻYCIE LITERACKIE

Jeśli idzie o życie literackie na terenie Dolnego Śląska, to niewątpliwie duży wkład w jego organizowanie włożył Oddział w Jeleniej Górze Związku Literatów Polskich, skupiając w swych szeregach wszystkich pisarzy zamieszkałych w powiatach południowo-zachodnich Dolnego Śląska i organizując liczne wyjazdy z ekipami prelegentów do najbardziej oddalonych miejscowości, nie wyłączając Wrocławia, celem uprzystępnienia mieszkańcom miast i wsi wiedzy o literaturze polskiej i obcej.

Od września 1948 roku do końca ubiegłego roku akcja ta była prowadzona na terenie dwu powiatów — Jeleniej Góry i Wałbrzycha, przy czym zorganizowano ponad 40 odczytów i wieczorów literackich dla świata pracy fizycznej. Natomiast w roku 1949 akcja odczytowa została rozplanowana w ten sposób, że zasięgiem swoim obejmuje cały dosłownie teren powiatu jeleniogórskiego.

W związku z „Rokiem Mickiewiczowskim" postanowiono dotrzeć do wszystkich gromad znajdujących się na terenie powiatu Jeleniej Góry z popularnymi odczytami o życiu i twórczości Mickiewicza, i jak dotąd niżej podpisany wygłosił takie prelekcje w 50 gromadach, przy czym frekwencja publiczności w niektórych miejscowościach dochodziła do 300 osób. Taka gromada jak Grabarów w gminie Jeżów, licząca zaledwie 94 mieszkańców, potrafiła zgromadzić na obchodzie Mickiewiczowskim do 60 osób, co jest nie byle jakim sukcesem.

Od stycznia do końca lipca br. Oddział w Jeleniej Górze Związku Literatów Polskich zorganizował 96 imprez, z czego 92 odczyty i 4 wieczory literackie, z udziałem następujących pisarzy: Czesława Jacka Centkiewicza, Jana Koprowskiego, Teofila Kowalczyka, Józefa Kowalskiego, Edwarda Kozikowskiego, Krystyny Leo, Marii Orzechowskiej, Marii Plaskota, Niny Rydzewskiej, Czesława Schabowskiego, Antoniego Sikorskiego i Marii Suszyńskiej. Poza odczytami o Mickiewiczu od jesieni organizowane będą odczyty o Puszkinie i Słowackim, a w okresie miesiąca pogłębiania przyjaźni polsko-radzieckiej — odczyty o literaturze radzieckiej i teatrze radzieckim. W ten sposób Oddział w Jeleniej Górze Związku Literatów Polskich ma zamiar zrealizować konsekwentnie i planowo akcję upowszechniania i uprzystępniania literatury, zarówno polskiej jak i radzieckiej, wśród najszerszych warstw społeczeństwa na Dolnym Śląsku.

Praca zaplanowana jeszcze w roku 1948 i prowadzona wśród górników kopalni wałbrzyskich, a rozwijająca się początkowo dość ciężko i napotykająca na pewne opory, obecnie znajduje się w pełnej fazie rozwojowej, zdobywając z każdym dniem coraz szersze kręgi mas ludności, słuchającej chętnie prelekcji o literaturze. Gdy niedawno jeszcze trzeba było przełamywać nastroje nieufności ze strony słuchaczy, teraz stosunek audytorium do prelegentów zmienił się tak dalece, że same ośrodki czy gromady proszą o częstsze ich odwiedzanie i wygłaszanie prelekcji. Jak widać z powyższego, pisarze jeleniogórscy zdołali

nawiązać nić porozumienia z masami pracującymi miast i wsi, dzieląc się z nimi wiedzą o literaturze.

Odczyty organizowane przez Oddział w Jeleniej Górze Związku Literatów Polskich odbyły się w następujących miejscowościach, które podaję w chronologicznej kolejności wygłaszanych prelekcji: Jelenia Góra, Cieplice Śląskie Zdrój, Goduszyn, Rybnica, Stara Kamienica, Nowa Kamienica, Mała Kamienica, Kromnów, Wojcieszyce, Chromiec, Kopaniec, Kosarzyca, Gruszków, Krogulec, Strużnica, Piastów, Michałowice, Piechowice, Górzyniec, Zachełmie, Podgórzyn, Przesieka, Marczyce, Wrocław, Bierutowice, Ścięgny, Krzaczyna, Jawor, Wojków, Bukowiec, Czarne, Staniszów, Mysłakowice, Karpniki, Wojanów, Łomnica, Dąbrowica, Miedzianka, Mniszków, Janowice, Trzcińsko, Strupice, Dziwiszów, Wilcza Poręba, Karpacz, Grabarów, Jeżów, Radomierz, Komarno, Maciejowa, Głębock, Miłków, Kowary.

Akcja odczytowa, przedsięwzięta przez Oddział jeleniogórski Związku Literatów Polskich, ma doniosłe znaczenie i daje nieoczekiwane częstokroć rezultaty. Prości ludzie, pochłonięci pracą na roli czy w fabryce, którzy najprawdopodobniej nigdy nie słyszeli wierszy Mickiewicza, po każdym odczycie popularyzującym życie i dzieła poety zbliżają się nieśmiało do mnie i równie nieśmiało pytają, czy mógłbym im dać do czytania książki Mickiewicza. Mam kilku takich pilnych czytelników, którzy zaczytują się dosłownie w dziełach Mickiewicza, o czym zresztą świadczą długie rozmowy prowadzone z nimi po przeczytaniu każdego tomu. Serce rośnie, gdy się widzi, jakie wyniki daje ta akcja i jak spełnia się pragnienie poety, by dzieła jego zbłądziły pod strzechy.

Dotkliwą bolączką Oddziału w Jeleniej Górze Związku Literatów Polskich są trudności w wydawaniu książek zamieszkałych tu autorów. Na podstawie rozpisanej ankiety okazało się, że każdy z pisarzy jeleniogórskich ma w tece niejedną pracę, ale natomiast żadnych widoków na ich wydanie. Wszyscy pisarze uskarżają się zgodnie na brak zainteresowania ze strony firm wydawniczych, chroniczne nieodpowiadanie na kierowane do nich listy z propozycjami wydawniczymi, wypłacanie śmiesznie niskich honorariów autorskich pisarzom tutejszym przez pisma należące do Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik", która podpisała wszak w marcu r. b. umowę z Zarządem Głównym Związku Literatów Polskich w sprawie honorowania prac umieszczanych w pismach wydawanych przez Spółdzielnię. Do pism takich należy między innymi i *Słowo Polskie*, wychodzące we Wrocławiu, które wypłaca członkom Związku Literatów Polskich nieprawdopodobnie nędzne honoraria (np. za felieton pt. „To trzeba koniecznie zmienić..." pióra nizej podpisanego, zamieszczony w Nrze 70 z 12 marca r. b. i liczący 184 wiersze, wypłacono dosłownie po dwu i pół miesiącach oczekiwania — zł 858), a w wypadku reklamacji ze strony poszkodowanych nie odpowiada z reguły na listy.

MUZYKA I PLASTYKA

Trudną akcję upowszechniania kultury muzycznej prowadzi istniejący na tym terenie Oddział w Jeleniej Górze Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej, który skupia około 160 pracujących w tym zawodzie członków. Głównym czynnikiem w upowszechnianiu muzyki jest tzw. „mała orkiestra symfoniczna", prowadzona w ramach działalności tego Oddziału, która bierze udział we wszystkich akademiach, uroczystościach, obchodach państwowych i komunalnych. W okresie sprawozdawczym wymieniona orkiestra dała 6 koncertów w Miesiącu Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, 1 koncert na odbudowę Warszawy, 5 w czasie trwania Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych i 5 w zakładach przemysłowych dla świata pracy fizycznej. Ponadto zorganizowano 5 koncertów z udziałem solistów we wspomnianym już Miesiącu Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Zarówno kierownictwo orkiestry jak i Zarząd Oddziału w Jeleniej Górze Związku Zawodowego Muzyków R. P. cały wysiłek skierowały w kierunku umuzykalnienia społeczeństwa oraz dostarczenia dobrej muzyki ludziom pracy fizycznej. I tak w ciągu maja r. b. zorganizowano 6 koncertów popularnych z udziałem orkiestry i solistów w auli Liceum Pedagogicznego w Je-

jeniej Górze. Poza tym organizuje się systematycznie koncerty z okazji setnej rocznicy zgonu Chopina. Koncertów takich zorganizowano dotąd 24 w całym powiecie. Na terenie Jeleniej Góry czynna jest szkoła muzyczna z kursami niższym i średnim oraz tzw. szkoła umuzykalniająca. Szkoły te zatrudniają 15 nauczycieli i kształcą około 400 uczniów. Warto zaznaczyć, że w pobliżu Jeleniej Góry, w miejscowości Zachełmie (dawniej Szczęsnowo) mieszkają stale dwaj wybitni muzycy: wielki kompozytor Ludomir Różycki i świetny wirtuoz Władysław Kędra.

Mniej okazale pod względem liczebnym przedstawia się tutejszy Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków, choć i ta organizacja w miarę możności przyczynia się do rozwoju kultury na tych ziemiach. Przy Oddziale Związku początkowo czynne były kursy malarskie, które z czasem przekształcono na Ognisko Kultury Plastycznej. Gdy w pierwszym roku swego istnienia Ognisko skupiało około 40 uczniów, to w roku szkolnym 1948/1949 liczba studiujących wzrosła do 65 osób na trzech prowadzonych w tym czasie kursach (dla dzieci, dla młodzieży i dla dorosłych), przy czym nie przyjęto do Ogniska zgłoszonych przez Powiatową Radę Związków Zawodowych 62 słuchaczy z powodu braku miejsca.

Ognisko Kultury Plastycznej ma na celu rozbudzanie wśród dzieci i młodzieży zamiłowania do sztuk plastycznych, a na kursie dla dorosłych — wyszukiwanie zdecydowanych talentów i kierowanie ich na drogę zawodową. Zorganizowana ostatnio, w czerwcu r. b., wystawa prac rysunkowych, malarskich i rzeźbiarskich uczniów Ogniska Kultury Plastycznej wykazuje imponujący dorobek dochodzący do 400 eksponatów, wśród których znajdują się prace o nieprzeciętnej wartości artystycznej. Świadczy to o żywotności instytucji, która potrafiła skupić koło siebie grono doskonale zapowiadających się talentów, pochodzących ze świata pracy fizycznej. Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków z siedzibą w Jeleniej Górze zorganizował w lipcu r. b. w Cieplicach Śląskich-Zdroju interesującą wystawę prac swych członków wspólnie ze Szkołą Przemysłu Drzewnego. W Szklarskiej Porębie mieszka stale znakomity artysta-malarz, Vlastimil Hofman.

Tak wyglądają — w ogólnym zarysie — osiągnięcia na polu kulturalnym za okres ostatniego roku na terenie miasta Jeleniej Góry i powiatu jeleniogórskiego.

Edward Kozikowski

SEZON ARTYSTYCZNY 1948/49 W LUBLINIE

TEATR

Wyjątkowo pomyślna koniunktura kulturalna, jaką stworzyły dla Lublina w r. 1945 wypadki dziejowe, wyniosła lubelski Teatr Miejski na poziom obowiązujący go odtąd do wielkiego wysiłku artystycznego. Świadomość tego obligu dodawała zapewne energii kierownictwu teatru w najcięższych okresach walki z trudnościami, spowodowanymi przede wszystkim wyjazdem w r. 1946 i 47 szeregu wybitnych aktorów do Warszawy i Łodzi. Dzięki szybkiemu dokompletowaniu zespołu artystami z Poznania, Torunia, Bydgoszczy i Białegostoku teatr wyszedł zwycięsko z przesilenia i nawet podniósł linię repertuarową, wystawiając w pierwszym roku dyrekcji Maksymiliana Chmielarczyka-Cybulskiego m. in. *Dwa teatry*, *Mozarta i Salieri* Puszkina, *Pigmaliona*, *Świętoszka*, *Szczęście Frania*, *Szklankę wody*, popularnego *Inspektora*, szekspirowskie *Poskromienie złośnicy*. Niemała w tym zasługa stałego reżysera teatru Czesława Strzeleckiego, który sam wyreżyserował w sezonie 1947/48 dziewięć sztuk (trzy poza tym wystawiono w reżyserii dyr. Chmielarczyka, na dwie zaproszono z Łodzi Z. Modrzewską). W dążeniu do jak najszerszej ekspansji artystycznej niektóre sztuki pokazano też w kilku miastach powiatowych, co przy nieodpowiednich środkach lokomocji było niewątpliwie poświęceniem ze strony aktorów i pracowników technicznych. Dodajmy, że teatr lubelski, od momentu wznowienia swej działalności po wojnie aż do roku bieżącego, żadnych do-

tacji pieniężnych nie otrzymywał, korzystając tylko z pewnych świadczeń w naturze przyznanych mu przez Zarząd Miejski. W tych warunkach wystawienie pięciu sztuk „stylowych" w jednym sezonie, przy bardzo skromnych zasobach kostiumerni (ogołoconej przez okupanta), świadczy o ofiarności zespołu, skoro mamy do czynienia z teatrem prowadzonym tzw. systemem działowym. Jasną bowiem jest rzeczą, że dając aprobatę na sztuki wymagające kosztownej oprawy scenicznej, aktor wynagradzany stałą liczbą marek o niestałej wysokości godzi się *eo ipso* na uszczuplenie swego zarobku, o ile frekwencja nie dopisze.

Otóż to — frekwencja! Nieraz już się przypominało, że Lublin jest miastem uniwersyteckim, które należy odróżniać od miasta prowincjonalnego *tout court*, jak to się praktykuje za granicą. Dwa uniwersytety lubelskie dostarczają niezawodnie dosyć widzów właśnie na sztuki z wielkiego repertuaru. Ale widzowie ci korzystają z 50% zniżek, toteż budżet samowystarczalnych w zasadzie teatrów działowych opiera się siłą rzeczy na widzu mieszczańskim, wykupującym bilet normalny. Wiadomo zaś, iż ta kategoria publiczności ma większy niż jakakolwiek inna pociąg do sztuk „lekkich". Atrakcyjność lekkiego repertuaru stwarzała więc, przy istnieniu w Lublinie Teatru Muzycznego z oddzielnym kierownictwem, poważne trudności dla Teatru Miejskiego. Nawet instytucje społeczne, zajmujące się organizowaniem widowni robotniczej, kupowały niekiedy chętniej przedstawienia operetki, aniżeli sztuk zalecanych przez Komisję Repertuarową. Proste, zdawałoby się, założenie, że im więcej ognisk żywego słowa posiada dany teren, tym bardziej ma ułatwione szerzenie kultury teatralnej, dawało więc w praktyce paradoksalne wyniki: placówka dodatkowa, realizująca wypróbowany latami repertuar rozrywkowy gwoli, jak to się mówi, „odprężenia po pracy", zaczęła podważać byt placówki podstawowej, powołanej do kształcenia artystycznego mas. Celowa polityka teatralna wymagała zatem wyeliminowania z działalności dwóch scen niezdrowej konkurencji, która mogłaby obniżyć linię repertuarową sceny głównej. Dlatego też w sezonie 1948/49 spróbowano uzgodnić funkcjonowanie obydwu placówek teatralnych drogą stworzenia wspólnej dyrekcji, wspólnego zespołu i wspólnej gospodarki ekonomicznej. Połączenie to okazało się paliatywem, raczej przysparzającym kłopotów Teatrowi Miejskiemu, aniżeli je likwidującym, ponieważ obowiązek zasilania swymi aktorami Teatru Muzycznego utrudniał obsadzanie poszczególnych ról w teatrze dramatycznym. Nowy sezon r. 1949/50, w którym teatr ten rozpocznie działalność już jako państwowy, przynosi nareszcie jedyne racjonalne rozwiązanie sprawy pewniejszej bazy finansowej dla sceny dramatycznej w Lublinie, mającej służyć potrzebom świata pracy.

Mimo opisanych i innych jeszcze trudności, mimo mącenia wody przez różnych „besserwisserów" kawiarnianych, sezon 1948/49 był jednak poważnym krokiem naprzód w procesie umasowienia kultury teatralnej na omawianym terenie. W okresie od 1. IX. 48 do 30. VI. 49 dano w Teatrze Miejskim 320 przedstawień przy frekwencji około 118 tysięcy osób. Przeciętna frekwencja miesięczna wynosiła więc w przybliżeniu 11.800 osób, dzienna — 368 przy przepuście sali 654. Przedstawienia o zorganizowanej widowni — dla świata pracy i szkół — stanowiły 14% ogólnej liczby przedstawień, z uwzględnieniem zaś wszystkich ulg grupowych i indywidualnych bilety zniżkowe i bezpłatne stanowiły 64% łącznej liczby biletów. W Lublinie sztuki wytrzymują od 25 do 65 przedstawień. W omawianym sezonie największe powodzenie miały: *Wesele Figara* (przeszło 24 tysiące widzów) i *Skąpiec* (około 20 tysięcy).

Sezon rozpoczęto *Obroną Ksantypy* w reżyserii zaangażowanej na stałe Zofii Modrzewskiej, która miała przede wszystkim na celu uzyskanie wyrównanej gry zespołowej z jednoczesnym zużytkowaniem w odpowiedzialnych rolach młodych sił aktorskich. W myśl tej zasady obok zasłużonych artystów scen polskich Maksymiliana Chmielarczyka i Leona Wołłejki, obok takich, wyrobionych już aktorów, jak Maria Górecka, Jerzy Śliwa i Halina Ziółkowska pokazano w roli tytułowej utalentowaną laureatkę PISTu Karynę Waśkiewicz, a kilka pozostałych ról powierzono młodemu narybkowi aktorskiemu. Wynik potwierdził słuszność założenia, że posiadając wyraźną

wizję plastyczną utworu i otaczając kształtujące się talenty czujną opieką reżyser potrafi niezawodnie tak postawić wszystkie postacie, by nie wypadły z kompozycji.

Następnie wystawił Teatr Miejski *Przyjaciół* (prapremiera) Andrzeja Uspieńskiego, który ze znajomością praw sceny porusza zagadnienia powojennego budownictwa pokojowego. Małoobsadową komedię liryczną pisarza radzieckiego, ukazującą przemiany wywołane w psychice ludzkiej rewolucją socjalną, grały później teatry kilku innych miast. Podobno teatr bydgoski nadał jej akcenty charakterystyczne. W Lublinie zagrano *Przyjaciół* według koncepcji (reż. Cz. Strzelecki), której prostota zgodna była z przejrzystą fakturą sztuki, odpowiadającą założeniom realizmu socjalistycznego. Dzięki temu problem utworu dotarł do nowego widza, choć przedstawienie nie odtwarzało, prawdę mówiąc, zupełnie wiernie klimatu środowiska. Najbardziej zbliżała się do intencji autora postać aktorki starej daty w wykonaniu obecnie już nieżyjącej Karoliny Lorenz.

Kolejną pozycję repertuarową, *Wesele Figara*, zrealizowano również w reżyserii Cz. Strzeleckiego i w jego inscenizacji, z ilustracją muzyczną Kazimierza Serockiego, będącą próbą połączenia współczesnych środków harmonicznych ze stylem „buffo". Purysta, który by miał pewne zastrzeżenia co do gatunku elementu groteskowego wprowadzonego do przedstawienia, zapisałby wszak na dobro reżyserii zasadnicze wyniesienie groteski poza nawias sztuki — do intermediów. *Summa summarum* komedia Beaumarchais'go, wystawiona z dużym nakładem pomysłów, pracy i kosztów, przyniosła Strzeleckiemu zasłużony sukces jako reżyserowi i aktorowi (w roli Almavivy). Bardzo udałe postacie Hrabiny, Zuzi, Marceliny, Cherubina stworzyły: Maria Wilkoszewska, Halina Ziółkowska, Halina Buyno i Zofia Stefańska. Gra Wiesława Michnikowskiego w roli tytułowej była iście wirtuozowskim zharmonizowaniem tonu, mimiki i ruchu w ramach koncepcji nieco „Watteau", uwarunkowanej filigranową postacią artysty.

Mniejsze powodzenie miał *Żołnierz i bohater* w reżyserii aktora krakowskiego Stefana Michułowicza. Paradoksy pacyfistyczne I aktu, wymierzone przeciwko angielskiej hipokryzji czasów Gladstone'a, zaskoczyły raczej nieprzyjemnie publiczność lubelską. Dwoistość postaci Bluntschliego, zamierzona marionetkowość pseudobohatera Sergiusza i zakłamanej Rainy zostały ocenione mylnie, jako złe wykonanie. Ale bądź co bądź za niewątpliwą zaletę realizacji uważać należy wierne podanie tekstu Shawa, nie zaciemnionego, że tak powiem, fioriturą reżyserską.

Najlepiej obsadzoną i najlepiej zagraną sztuką w sezonie, obok *Wesela Figara*, było *Lisie gniazdo* Lilian Hellman, wyreżyserowane przez Z. Modrzewską. Zwłaszcza Eleonora Frenkiel-Ossowska i Jerzy Śliwa byli doskonałym wcieleniem drapieżnej siły dorobkiewiczów Południa USA. Karyna Waśkiewicz subtelnym wykonaniem roli pozbawionej własnej woli Birdie wykazała szybko rozwijający się talent o szerokiej skali.

Kulminacyjny punkt sezonu stanowił *Skąpiec*, wystawiony na jubileusz 35-lecia pracy scenicznej dyr. Maksymiliana Chmielarczyka. Dzięki wielkiej skali artystycznej ma Chmielarczyk w dorobku przeszło 500 ról. Np. w *Zemście* grał kolejno Papkina, Rejenta i Dyndalskiego, w *Panu Jowialskim* rolę tytułową i Szambelana, w *Weselu* — Nosa, Żyda i Księdza, w *Ich czworo* — Męża i Fedyckiego. Grał starca w *Nadziei* Heijermannsa, Fikalskiego w *Domu otwartym*, męża w *Świeczniku* Musseta, starego sługę w *Adwokacie i różach*, Ojca w *Dwóch teatrach*, aferzystę w *Zamachu* Brezy i Dygata, Doolittle'a w *Pigmalionie*, Inspektora w sztuce Priestleya, zabawnego nicponia Tyreusza w *Obronie Ksantypy*, itd., itd. Tragiczny komizm Harpagona znalazł więc w utalentowanym i doświadczonym artyście subtelnego odtwórcę. Doskonale mu sekundowała we wspólnych scenach H. Buyno jako Frozyna. W. Michnikowski zrobił z roli Strzałki arcydziełko. Komedię Moliera wyreżyserowała Z. Modrzewska w sposób bardzo interesujący, naruszając dyskretnie klasyczną jedność miejsca przeniesieniem początkowych scen III aktu na proscenium w postaci *goûter sur l'herbe* i dodając estetyczne ewolucje taneczne.

Wystawioną po *Skąpcu* komedio-farsę radziecką K. Isajewa i A. Galicza *Tu mówi Tajmyr* (reżyseria zbiorowa) zagrano wesoło, ale nieco przeszarżowano. W czerwcu

teatr usiłował zarobić na okres urlopowy (lipiec) zręcznym żartem scenicznym Noela Cowarda *Seans* (reż. Z. Modrzewskiej). Jednocześnie rozpoczęły się próby sztuki Świrszczyńskiej *Strzały na Długiej*, przeznaczonej na sierpień. Na otwarcie sezonu projektowane jest wystawienie *Lata w Nohant*.

Stałym dekoratorem teatru był, jak i w poprzednim sezonie, Jerzy Torończyk, któremu specjalnie udała się oprawa sceniczna do *Obrony Ksantypy*, *Lisiego gniazda*, *Wesela Figara* i *Skąpca*.

Zbiorowy wysiłek zespołu Teatru Miejskiego przyczynił się do zdobycia przez jego reżyserkę Zofię Modrzewską tegorocznej nagrody artystycznej Wojewódzkiej Rady Narodowej. Wyłączając z porównań teatry Polski i Kameralny w Warszawie, Słowackiego i Stary w Krakowie oraz T.W.P. w Łodzi, możemy stwierdzić, że działalność lubelskiego teatru dramatycznego, pozbawiona cech prowincjonalizmu, pozwala go uważać za jeden z najlepszych teatrów powojennej Polski.

Teatr Muzyczny, którego poziom w sezonie 1948/49 znacznie się podniósł dzięki fachowemu kierownictwu artystycznemu, fachowej reżyserii i szerokiemu udziałowi w jego pracy aktorów Teatru Miejskiego, wystawił operetki: *Targ na dziewczęta* (reż. M. Chmielarczyk), *Wiktoria i jej huzar* oraz *Czar walca* (obydwie w reżyserii Kazimierza Dembowskiego), poza tym *Chatę za wsią* w przeróbce J. K. Galasiewicza i Z. Mellerowej (reż. Cz. Strzelecki) i z okazji jubileuszu 50-lecia pracy scenicznej Wacława Wacławskiego *Króla włóczęgów* (reż. K. Dembowski; jubilat wystąpił w roli Ludwika XI). Poza solistami operetkowymi Wandą Pawlikowską i Edmundem Waydą ważniejsze role w Teatrze Muzycznym grali w omawianym sezonie artyści Teatru Miejskiego: Stefania Cybulska, Maria Górecka, Janina Łaszczyk, Hilda Skrzydłowska, Alina Żeliska, M. Chmielarczyk, Waldemar Januszkiewicz, Marian Kondracki, Mieczysław Łoza, W. Michnikowski i W. Wacławski. Dekoracje do *Króla włóczęgów* i do *Czaru walca* — najbardziej nobliwe — zaprojektował scenograf Teatru Miejskiego J. Torończyk. Orkiestrą, wyonioną z orkiestry Filharmonii Lubelskiej, dyrygował A. Cichoń, układy choreograficzne opracowywał Jan Fabian. Dyrektorem artystycznym Teatru Muzycznego był w tym sezonie dyrektor Teatru Miejskiego M. Chmielarczyk, ale scena muzyczna miała swego wicedyrektora w osobie mgr. Antoniego Niemczynowskiego i swego kierownika literackiego — dr Eugeniusza Gołębiowskiego.

ŻYCIE LITERACKIE

Do lubelskiego oddziału Związku Literatów należy obecnie 11 członków rzeczywistych i 10 kandydatów. W omawianym sezonie artystycznym Oddział utrzymał kilkuletnią tradycję publicznych „śród literackich", urządzając przeciętnie 3 imprezy w miesiącu. Były to indywidualne bądź zbiorowe wieczory autorskie, dyskusje na temat sztuk wystawionych w Teatrze Miejskim i odczyty na różne tematy z dziedziny literatury i sztuki. Frekwencja na tych imprezach wynosiła minimalnie 20 osób, maksymalnie 600, przeciętnie 150.

Oddział współpracował z organizatorami szeregu akcji kulturalno-społecznych. Literaci lubelscy występowali na wieczorach artystycznych dla robotników, urządzanych przez miejski Wydział Oświaty i Kultury i OKZZ, wzięli udział w pracach komitetów powołanych celem uczczenia roku jubileuszowego Mickiewicza, Słowackiego, Chopina i Puszkina, w jury międzyszkolnego konkursu recytacyjnego ku czci Juliusza Słowackiego, w jury międzyświetlicowego konkursu poprawnego czytania, zorganizowanego przez OKZZ; kierownik literacki Teatru Miejskiego, członek Związku, wygłosił kilkadziesiąt prelekcji przed przedstawieniami dla świata pracy; wspólnie z aktorami tegoż teatru zorganizował oddział ZLP poranek pt. *Mickiewicz mówi*, a wspólnie z Towarzystwem Literackim im. Mickiewicza 3 odczyty. Razem z Towarzystwem Przyjaźni Polsko-Radzieckiej urządzono w październiku 8 imprez literackich w Lublinie, Chełmie, Zamościu, Puławach i Siedlcach, w ramach zaś Tygodnia Oświaty, Książki i Prasy członkowie oddziału objeżdżali województwo z odczytami i imprezami recytacyjnymi z ramienia „Czytelnika".

Przechodząc do działalności wydawniczej Oddziału lubelskiego przypominam o ukończeniu druku publikacji zbiorowej

Rok 1848, sygnalizowanej w sprawozdaniu za okres poprzedni. Tom zawiera również prace autorów pozalubelskich. Na wydawnictwo poświęcone Wiośnie Ludów złożyły się materiały literackie, historyczno-literackie, jako też naświetlające polityczne, ekonomiczno-społeczne i kulturalne tło wydarzeń w poszczególnych krajach europejskich, ze specjalnym wyodrębnieniem spraw polskich. Także w omawianym okresie ukazały się pod patronatem Oddziału *Bajki* Eugeniusza Gołębiowskiego. Wychodzący, jak wiadomo, na terenie Lubelszczyzny kwartalnik literacki *Kamena* publikowany jest wyłącznie staraniem swego założyciela i redaktora K. A. Jaworskiego. Wartościowe to pismo poetyckie, które obchodziło właśnie „mały jubileusz" (15 lat od założenia), opiera obecnie swój byt na bardzo kruchych podstawach finansowych. Pomoc bowiem Ministerstwa Kultury i Sztuki, choć stała, jest niewystarczająca wobec wysokich kosztów wydawniczych. Toteż w numerze za październik-grudzień ub. r. K.A. J., ubolewając nad trudnościami spoczywającymi na barkach jednego człowieka, sugeruje myśl zorganizowania przez grono poetów i miłośników poezji spółdzielni, która wydawałaby *Kamenę* jako specjalne pismo poetyckie. „Albo też — pisze Jaworski — mogłoby być ambicją którejś ze spółdzielni wydawniczych — „Czytelnika", „Książki" czy „Wiedzy", aby tego rodzaju kwartalnik, a może i miesięcznik, wydawać... Zamiast tworzyć nowy, po prostu przejąć *Kamenę*, która choć na to zachowanie tytułu za swą długoletnią pracę... zasłużyła". Wydaje mi się, że wobec zaprojektowanego przez oddział lubelski ZLP wydawania miesięcznika *Literatura i Krytyka* oraz arkuszy poetyckich najbardziej realne rozwiązanie mogłoby dać włączenie *Kameny* w obręb tego wydawnictwa w postaci arkusza zachowującego jej tytuł. Treść świeżego, podwójnego numeru *Kameny* (81—82) za styczeń—czerwiec r. b. świadczy o tym, że mimo skromnego honorowania prac autorów pismo utrzymuje nadal kontakty nie tylko z najbliższym terytorialnie środowiskiem literackim, ale i z literatami innych ośrodków polskich. Przy sposobności należy powitać uchwałę W.R.N., która przyznała w tym roku K. A. Jaworskiemu nagrodę za całokształt działalności literackiej, dziennikarskiej i społecznej, gruntującej przyjaźń narodów słowiańskich. Poza pracą związaną z *Kameną* Kazimierz Andrzej Jaworski dał duży wkład do zbioru *Wiersze wybrane* Tiutczewa (wespół z T. Stępniewskim i J. Tuwimem; studium wstępne i redakcja K. W. Zawodzińskiego, wyd. W. Bąka, Łódź, 1948), ostatnio zaś skończył tłumaczenie sztuki Nezvala *Manon Lescaut*.

Skoro zbliżyliśmy się w ten sposób do sprawy działalności pisarskiej członków Oddziału lubelskiego, można zaznaczyć z satysfakcją, że na terenie Lublina zostały wydane dzieła Juliusza Kleinera: *Mickiewicz* (Tow. Naukowe KUL, 1948—49) i *Krasiński* (Księgarnia Wydawnicza Lamus, 1948); w Lublinie również przygotował prof. Kleiner do druku trzecie wydanie swego opracowania *Beniowskiego* (wyd. Zakładu Narod. im. Ossolińskich, Wrocław, 1949) i czwarte *Balladyny* (j. w., 1948). Również w Lublinie został zapoczątkowany i publicznie po raz pierwszy odczytany — we fragmentach — powojenny zbiór nowel i dialogów Jana Parandowskiego *Godzina śródziemnomorska*. Z warsztatów pisarzy trwalej związanych z Lublinem wyszło też w omawianym sezonie kilka książek: Feliks Araszkiewicz skończył swoją fundamentalną monografię o Prusie (wyd. Książnica-Atlas, 1948), Stefan Kawyn opublikował t. I pracy pt. *Z badań nad legendą Mickiewiczowską*. Studia i szkice fenograficzne. (Lublin, Tow. Naukowe KUL, 1948), Józef Nikodem Kłosowski — powieści *Mgła* (wyd. B. Matuszewskiego, W-wa, 1948) i *Walka z Aniołem* (E. Kuthan, 1949). *Mgła* ukazała się również w przekładzie pisarza słowackiego F. Gabaja (wyd. „Biblioteki autorów słowiańskich" w Bratislavie). Zasłużony, bardzo aktywny członek Oddziału ks. dr Ludwik Zalewski napisał wartościowe dzieło pt. *Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie*, które ukazało się w r. b. jako nr 8 tzw. „Biblioteki Lubelskiej" (wyd. lubelskiego T-wa Przyjaciół Nauk). W dziedzinie twórczości teatralnej pracowali — Eugeniusz Gołębiowski, którego poemat sceniczny *Złote Gdańska klucze* został nagrodzony w ub. grudniu przez Gdańską Radę Kultury i Sztuki, oraz Maria Bechczyc-Rudnicka: przekład sztuki Andrzeja Uspieńskiego *Przyjaciele*, granej na scenach w Lublinie, Bydgoszczy, Poznaniu i Olkuszu (wyd. „Współpraca" w W-wie, 1949),

przekład klasycznej komedii Emila Augiera *Zięć pana Poirier*, granej w Łodzi i w warszawskiej „Placówce", oraz studium poświęcone Augierowi (fragment w *Łodzi Teatralnej* nr 7—8 z r. b.). Wkrótce ukażą się na półkach księgarskich zbiory wierszy Heleny Platta i młodego poety Pawła Heintscha; gotów jest do druku zbiór nowel Stefana Wolskiego; Wacław Gralewski przygotowuje monografię o Czechowiczu pt. *Poeta i człowiek*, zbiory nowel *Złote piekło* (związanych z likwidacją ghetta w Lublinie) i *Oś Warszawa—Berlin* (nowele wojskowe). Zbigniew Piotrowski pracuje również nad nowelami; Jerzy Pleśniarowicz wykańcza studium o technice nowelistycznej Żeromskiego; Zygmunt Mikulski, który objął ostatnio redakcję dodatku literackiego w *Sztandarze Ludu*, zajmuje się zagadnieniami współczesnego wyrazu poetyckiego; Antoni Maśliński, pochłonięty pracą w dziedzinie historii sztuki, wykazuje się jednak na wieczorach autorskich prozą poetycką o głębokim podkładzie myślowym; Włodzimierz Chełmicki, autor sztuki *Wojna i miłość*, granej kiedyś w Warszawie, kontynuuje działalność dramatopisarską; Konrad Bielski, poeta z grupy *Reflektor*, odrywany od pracy literackiej działalnością zawodową adwokata, zajął się wreszcie gromadzeniem rozsianych po tygodnikach i miesięcznikach swoich przedwojennych wierszy celem opublikowania ich zbioru; wreszcie najmłodsi, Z. Jakubik i Z. Kośmiński, mają już godny druku dorobek w zakresie zarówno poezji, jak i prozy.

Warto zaznaczyć przy sposobności, że dużym udogodnieniem w pracy badawczej i twórczej jest istnienie w Lublinie dwóch zasobnych bibliotek publicznych: Uniwersyteckiej i Miejskiej. Księgozbiór najbardziej uczęszczanej Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego składa się obecnie z około 100 tysięcy tomów. Biblioteka posiada m. in. bardzo wartościowe starodruki, rękopisy, mapy, ryciny.

Mówiąc o ostatnich pracach literatów lubelskich pomijam z braku miejsca dużą liczbę studiów krytycznych, opublikowanych przez nich w różnych periodykach.

30 czerwca b. r. odbyło się doroczne Walne Zebranie lubelskiego oddziału ZLP, na którym wybrano nowy Zarząd w składzie: M. Bechczyc-Rudnicka — prezes, K. A. Jaworski — sekretarz, E. Gołębiowski — skarbnik, ks. dr L. Zalewski — członek Zarządu. Na posiedzeniu tym omówiono plan pracy na najbliższą przyszłość, przy czym do najpilniejszych obowiązków zaliczono planowe zorganizowanie udziału członków Związku w imprezach dla robotników w zakładach pracy w Lublinie i w powiatach, również w imprezach dla wsi. Drugim ważnym zadaniem Zarządu jest stworzenie wydawnictwa mającego na celu w szczególności otwarcie drogi do literatury młodym talentom z Lublina i Lubelszczyzny. Wreszcie do zadań wymagających niezwłocznego wykonania należy organizacja uczczenia pamięci Józefa Czechowicza, którego dziesiąta rocznica śmierci przypada na 9. IX. b. r. Po zakończeniu obrad literaci lubelscy żegnali słowami głębokiego przywiązania i wdzięczności swego dotychczasowego prezesa prof. Juliusza Kleinera, który obejmuje katedrę na Uniwersytecie Jagiellońskim.

ŻYCIE MUZYCZNE

Filharmonia Lubelska rozpoczęła sezon 1948/49 1 października i zakończyła go 1 lipca, dając w sumie 62 koncerty, a mianowicie: koncertów afiszowanych — 31, dla szkół — 4, dla robotników (przeważnie w zakładach pracy) — 8, koncertów okolicznościowych — czyli również popularnych — 19. Grupa koncertów afiszowanych obejmuje piątkowe koncerty wieczorowe oraz cykl 10 niedzielnych poranków pod nazwą „Historia muzyki symfonicznej". Programy koncertów mających na celu umuzykalnienie szerokich mas były objaśniane przez fachowych prelegentów. Zespół Filharmonii wyjeżdżał kilkakrotnie w teren województwa: do Chełma, Nałęczowa, Puław i Zamościa. Tegoroczne wyjazdy uległy znacznemu ograniczeniu wobec nieotrzymania dostatecznej subwencji z W.R.N. Ogółem wykonano 220 utworów, w tym: preklasycznych — 4, klasycznych — 18, romantycznych — 27, poromantycznych — 171 (utworów kompozytorów polskich — 110, obcych — też 110, w tej liczbie słowiańskich — 42). W koncertach symfonicznych występowali gościnnie: dyrygenci — Edward Bury, Roman Mackiewicz i Włodzimierz Ormicki (trzykrotnie); pianiści — Leonard Cassini, Władysław Kędra, Raoul

Koczalski, Zygmunt Lisicki, Franciszek Łukasiewicz, Barbara Muszyńska, Kazimierz Serocki, Regina Smendzianka, Józef Smidowicz, Aleksander Wielhorski, Maria Wiłkomirska; skrzypkowie — Wasyli Czernajew, Irena Dubiska, Adam Kuryłło, Aleksander Poleski, Tadeusz Wroński; śpiewacy — Irena Bator, Cecylia Izygrimówna, Irena Jęsiakówna, Bernard Ładysz, Zofia Łosakiewicz, Aniela Szlemińska, Maria Borer-Wyleżyńska; flecista Jerzy Gawryluk i klarnecista Józef Madcja. Przeważnie te same nazwiska spotykamy na afiszach w Warszawie, Krakowie, Łodzi.

Z orkiestrą Filharmonii współpracowały chóry Towarzystw Śpiewaczych „Echo" i „Lutnia" oraz Chór Akademicki. Orkiestra składała się z 51 muzyków. Stałym jej dyrygentem jest dyrektor Filharmonii prof. Adam Wyleżyński, koncertmistrzem Aleksander Kozioł, dyrektorem administracyjnym Jan Widmański. Miarą postępu osiągniętego przez lubelską orkiestrę symfoniczną może być fakt, że o ile przed dwoma zaledwie laty występ z jej towarzyszeniem wymagał od solisty pewnej dozy odwagi, o tyle dziś poziom wykonania utworów, gra nych przez szanujące się orkiestry stołeczne, nie wywołuje już poważniejszych zastrzeżeń ze strony prawdziwych znawców muzyki. Koncerty Filharmonii Lubelskiej, cieszące się dobrą frekwencją, odgrywają bezsprzecznie wybitną rolę w umuzykalnieniu społeczeństwa na omawianym terenie.

Żywą działalność rozwija lubelska Delegatura Okręgowa ARTOS-u (z T. Chyłą i S. Buczkiem na czele), która urządziła w samym tylko ostatnim półroczu 90 koncertów i imprez artystycznych, ogarniając swoją akcją, oprócz Lublina, Chełma, Zamościa, Puław, takie miasta i osady, jak Kraśnik, Lubartów, Hrubieszów, Biała Podlaska, Międzyrzec, Szczebrzeszyn, Krasnystaw, Łuków, Radzyń, Biłgoraj, Tomaszów Lub. i in. Staraniem ARTOS-u występowali w Lublinie, reprezentując muzykę poważną: skrzypek Georgy Garay (Węgry), pianiści — S. Askenaze, Kagan (Szwajcaria), R. Smendzianka, a w ramach cyklu „Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina", w okresie od 9. III. do 8. V. — J. Smidowicz, P. Lewiecki, W. Kędra, J. Bereżyński, M. Trombini-Kazuro. Koncerty wokalne dały: Ada Sari i Irena Bator. Prawie wszyscy wymienieni soliści brali udział w specjalnych audycjach dla szkół, wielu z nich odwiedziło także prowincję lubelską. Z programami lekkimi przyjeżdżali: Beata Artemska, Daniszewska, Jakształs, Golfert, Chmurkowska, Winiarska, Sojecki, Bocheński, Elektorowicz, Fogg, Wiech, Ksenia Grey, Zalewska, chór Juranda i zespół Karasińskiego. Nadto ARTOS zorganizował na Lubelszczyźnie w ciągu sześciu miesięcy 47 audycji muzyczno-recytatorskich w zakładach pracy. Programy tych audycji, po większej części ułożone odpowiednio, wymagają jednak jeszcze głębszego przemyślenia i winny być układane wespół ze Związkiem Literatów.

Misję upowszechniania kultury muzycznej spełniają oczywiście i szkoły muzyczne (państwowe: średnia, niższa, umuzykalniająca), które urządzają okresowe popisy młodych talentów.

PLASTYKA

Zarząd Lubelskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, z Józefem Abramowiczem na czele, zorganizował w drugim półroczu 1948 trzy wystawy: 1. Okręgową, która była otwarta od 24. X. do 21. XI., 2. w ramach „Dni Zamościa" (7—14. IX.), 3. reprodukcji obrazów moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej (6—15. VIII). Poza tym Okręg zgłosił swoją wystawę na grudzień do Poznania i nawiązał kontakt z oddziałami ZZPAP w Białymstoku i Olsztynie. W pierwszym zaś półroczu r. b. urządzono: wystawę „Sztuki dziecka" (27. II. — 15. III.) i wystawę związaną z „Dniem Nałęczowa" (otwartą od 12. VI. do 19. VI.). Wrażenia wyniesione z trzech wymienionych wystaw własnych Związku każą niestety stwierdzić pewien zastój w twórczości grupy lubelskiej, chociażby nawet w sensie tematycznym, natomiast bardzo znaczny jest wkład Okręgu w akcję kulturalno-społeczną. Państwowe Ognisko Kultury Plastycznej (pod kierownictwem znanego malarza Władysława Filipiaka), założone w r. ub., ma już obecnie dwa kursy, na których kształcą się przeważnie robotnicy i chłopi. Dzięki ofiarnym wysiłkom plastyków lubelskich placówka niewątpliwie się rozwija, mimo że Ognisko mieści się „kątem" w jednym z gimnazjów

i że brak własnego lokalu nie pozwala na należyte ustawienie sprzętu.

Skoro mowa o szerzeniu kultury plastycznej na Lubelszczyźnie, warto zwrócić uwagę na wybitnie produktywną działalność Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu pod dyrekcją Haliny Rogińskiej. Zakład liczy obecnie 92 uczniów, z dużą przewagą młodzieży pochodzącej ze środowiska robotniczego i chłopskiego. Zarówno obie wystawy doroczne Liceum jak i konkurs rozpoznawania stylów ujawniły bardzo zadowalające wyniki nauczania. Dzięki racjonalnym metodom pracy, mającym na celu przede wszystkim krzewienie umiłowania zagadnień artystycznych, szkoła stwarza dla absolwentów szerokie możliwości, przygotowując ich do specjalizacji w zakresie filmu, bądź architektury albo historii sztuki, czy też do kontynuowania studiów w Akademii Sztuk Pięknych.

Na wyrobienie dobrego smaku wśród ogółu społeczeństwa ma również duży wpływ Muzeum lubelskie, którego uaktywnienie rozpoczęło się z chwilą objęcia stanowiska dyrektora przez mgr. Janusza Powidzkiego. Na wstępie, walcząc z wielkimi trudnościami finansowymi. przeprowadzono gruntowny remont wnętrza zabytkowego skrzydła gmachu, adaptując przestarzałe pomieszczenia do celów ekspozycyjnych. Równocześnie zinwentaryzowano i oczyszczono posiadane zbiory. Stosunkowo najlepiej zachowany jest dział etnograficzny. Dewastacyjna gospodarka Niemców na terenie Muzeum spowodowała zdekompletowanie pozostałych działów, zwłaszcza działu sztuki. Dość licznie reprezentowany jest dział militarii. Z chwilą odzyskania należących do Muzeum dwóch sal w nowym budynku, zajętych na razie przez Archiwum Państwowe, przewidziane jest urządzenie w jednej z nich działu pamiątek po PKWN, w drugiej — stałej galerii malarstwa polskiego XIX i XX w. Przygotowuje się nadto, w porozumieniu z Zakładem Zoologii UMCS, dział przyrodniczy. Wystawy zmienne są urządzane w gmachu Muzeum już od dłuższego czasu. W lutym r. b. odbył się pokaz zbiorów muzealnych z przełomu XVIII i XIX w., który cieszył się specjalnie dużą frekwencją; w ramach akcji upowszechniającej były otwarte od 22. XII. 48 do 15. I. 49 i od 14 do 29. IV. wystawa Matejkowska pt. „Dzieje cywilizacji w Polsce" i „Wystawa malarstwa polskiego z epoki Wiosny Ludów". Łączna frekwencja na wystawach urządzonych w gmachu Muzeum wynosiła w omawianym sezonie 39.830 osób (w liczbie tej uwzględnione są wystawy zorganizowane w Lublinie przez Związek Plastyków).

AMATORSKI RUCH ARTYSTYCZNY

Spośród placówek zajmujących się organizacją tego ruchu na szczególną uwagę zasługują utworzone w lutym b. r. z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki kursy dla instruktorów teatrów ochotniczych, prowadzone przez Zarząd Główny Związku Samopomocy Chłopskiej. Powołanie do życia tych kursów już w tym okresie zawdzięcza się w głównej mierze energicznym wysiłkom ich dyrektorki, artystki Teatru Miejskiego E. Frenkiel-Ossowskiej, popartym przez komórkę kulturalno-oświatową P.Z.P.R. Kandydaci zostali zgłoszeni przez Z.M.P., Z.S.Ch. i O.K.Z.Z. Rekrutacja objęła nie tylko teren województwa lubelskiego, lecz sięgnęła także do województwa kieleckiego, rzeszowskiego i na Śląsk. Obecnie na kursach kształci się 22 adeptów w wieku od lat 18 do 27. Wśród nich — 9 pochodzących ze środowiska chłopskiego, 7 z robotniczego. Reszta pochodzi ze sfery urzędniczej. Wszyscy uczniowie pobierają stypendia, wypłacane przez organizacje społeczne. Zgodnie z regulaminem żaden uczeń nie pracuje zarobkowo. Na program studiów składają się: seminarium reżyserskie, seminarium scenograficzne, kostiumologia, etnografia, seminarium kostiumologiczne, teatr powszechny, teatr polski, seminarium dramaturgiczne (przystosowywanie tekstów niescenicznych do potrzeb teatrów ochotniczych), inscenizacje i montaże aktualne, dykcja, wiersz i gra sceniczna, nauka o muzyce, chór, choreografia, historia sztuki, organizacja pracy świetlicowej, socjologia, nauka o Polsce Współczesnej. Wykładowcami są artyści Teatru Miejskiego, profesorowie Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu, literaci, artyści-plastycy i działacze kulturalno-oświatowi. Jasną jest rzeczą, że tego rodzaju ognisko dydaktyczne może przyczynić się w znacznej mierze do nadania ochotniczej działalności teatralnej

na terenie Lubelszczyzny cech prawdziwego artyzmu.

W zakresie amatorskich przedsięwzięć artystycznych wzmaga się ostatnio i nabiera większej planowości niż w roku ubiegłym działalność O.K.Z.Z. Przed kilku miesiącami Komisja utworzyła teatr objazdowy, który obsłużył szereg miast i osiedli na terenie województwa, a nawet poza nim, grając wspomnianą wyżej komedię radziecką *Przyjaciele*, wyreżyserowaną według wskazówek dyrektora Teatru Miejskiego M. Chmielarczyka. Ostatnio teatr objazdowy O.K.Z.Z., oddany pod stałą fachową opiekę Barwińskiego i zasilony aktorami zawodowymi, opracował *Maszeńkę* Afinogenowa.

Również staraniem O.K.Z.Z. doszła do skutku Wystawa Amatorów Plastyków w gmachu Muzeum (20. III. — 9. IV.).

Bardzo czynne są zespoły sceniczny, taneczny i śpiewaczy ZMP, występujące na terenie fabrycznym, dobrze zorganizowana jest stała akcja świetlicowa Ligi Kobiet na obszarze całego województwa. Wymieniam ze znanych mi bliżej placówek te, których działalność ma szerszy zasięg. Jednym z najwymowniejszych, że tak powiem, momentów kontrolnych ruchu ochotniczego na Lubelszczyźnie był ostatnio zorganizowany przy czynnej współpracy przedstawicieli Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, kompozytorów J. Kolasińskiego i A. Bryka, Festiwal Polskiej Muzyki Ludowej z udziałem 20 zespołów wokalnych i instrumentalnych (wiejskich, robotniczych, szkolnych).

Dziś, kiedy jedno z najcelniejszych osiągnięć nowej epoki—postulat równouprawnienia terytorialnego — przyśpiesza tempo międzymiastowej wymiany produkcji artystycznej, przymiotnik „prowincjonalny" zatraca coraz bardziej sens ujemny. Po wielkiej wędrówce spowodowanej wojną, powstaniem i przesunięciem granic państwa, nawet stolica żyje w znaczniejszej mierze niż w czasach przedwojennych importem artystycznym z innych miast. Dlatego też wydaje mi się, że przy ustalaniu miejsca danego terenu w hierarchii kulturalnej musimy opierać się przede wsystkim na ocenie jego zdolności odbiorczych oraz liczby i sprawności akcji lokalnych placówek rozprowadzających dobra kulturowe. Wychodząc z tego założenia i operując kryteriami zdobytymi w czasie moich licznych powojennych wędrówek do Warszawy, Krakowa, Łodzi, Poznania, Wrocławia, Szczecina, Jeleniej Góry, Gdyni, Sopotu itd., wnioskuję, iż Lublin, znany mi dokładnie od r. 1944, Lublin, posiadający dwa uniwersytety, dobry teatr dramatyczny, Filharmonię zdolną do zapoznawania społeczeństwa z repertuarem klasycznym i współczesnym wykonywanym w stolicach europejskich, oddziały Związku Literatów i Związku Plastyków biorące czynny udział w budowie podstaw nowej kultury, liczne placówki organizujące umiejętnie konsumcję artystyczną i ruch ochotniczy, — że ten Lublin, gdzie sprawy sztuki znajdują żywy oddźwięk w opinii publicznej, nie powinien przedstawiać się oczom badaczy geografii kulturalnej Polski w postaci ciemnej plamy, jeśli go odwiedzą w pełni sezonu artystycznego.

Maria Bechczyc-Rudnicka

ROZWÓJ KULTURALNY KIELECCZYZNY

I

Zdawałoby się, że obecna struktura gospodarcza regionu kieleckiego nadaje mu charakter okręgu, w którym powinno się otaczać pieczołowitą opieką przede wszystkim zespoły wyrastające ze wsi, nastawiać politykę kulturalną na rozwój rodzimego, ciekawego folkloru, z równoczesnym odsunięciem uwagi od zagadnień rozwoju kultury w miastach. Tak by sprawa wyglądała na pozór. W rzeczywistości jednak jest inaczej.

Województwo kieleckie, chociaż jeszcze dzisiaj jest województwem zasadniczo rolniczym, posiadając górnictwo, kopalnie rudy żelaznej, pirytu, kamienia wapiennego, gipsu, glinek — rozbudowuje w wielkiej skali swój przemysł, który w najbliższym czasie zmieni zasadniczo oblicze gospodarcze regionu, a tym samym ulegnie dużym

przeobrażeniom plan rozwoju kulturalnego.

Wynikiem przemyślanej polityki kulturowej w regionie świętokrzyskim jest stały rozwój akcji koncertowych na terenie miast i w powiatach (przez organizowane wyjazdy ekip muzycznych), poważne podniesienie poziomu orkiestr symfonicznych w Częstochowie i Kielcach, rozbudowa teatrów w Kielcach i Radomiu, dyskusje publiczne po spektaklach, zwiększona frekwencja na odczytach i wieczorach autorskich i ogromny rozrost całego ruchu amatorskiego.

Polityka ta z jednej strony ma na celu zaspokojenie potrzeb terenu, z drugiej wpływa decydująco na podniesienie stanu kulturalnego, budzenie i powstawanie zespołów i ośrodków nowych; w konsekwencji dała też sukcesy, które dla przyszłości posiadają niezmierną wagę. Duży entuzjazm, poświęcenie działaczy kulturalnych i oświatowych, kierowników zespołów zawodowych i twórców nie idą na marne, lecz znajdują bardzo żywy oddźwięk i z kolei pobudzają innych, zainteresowanych zagadnieniami sztuki i kultury, do ekspansywnej działalności.

Twórczy proces powstawania nowej kultury posuwa się wolno, ale nieustannie naprzód. Rozwój wydarzeń natury ekonomicznej i politycznej wyciska swe piętno na rozwoju kultury i zapewnia jej włączenie w proces przemian ogólnych.

2

Przejdźmy od uwag ogólnych do faktów. Niech mówią same za siebie.

Ruch muzyczny w sezonie bieżącym przybrał znacznie na sile. Zaczęło się od konkursu orkiestr w Kielcach.

Akcja upowszechniania muzyki, prowadzona przez Wojewódzką Orkiestrę Symfoniczną pod dyrekcją prof. Mariana Stroińskiego, idzie w dwóch kierunkach: 1) urządzania koncertów w mieście wojewódzkim i 2) koncertów wyjazdowych, mających na celu zapoznanie z muzyką klasyczną i lekką ludności osiedli robotniczych, miasteczek i osad. Dorobek w tej dziedzinie jest poważny, bo na 62 koncerty było „upowszechnieniowych" 47, w tym 24 wyjazdowych, do miejscowości: Starachowice, Skarżysko-Kamienna, Ostrowiec Świętokrzyski, Busko, Jędrzejów, Włoszczowa, Pińczów. Ogółem wysłuchało koncertów 37.988 osób. W „Miesiącu przyjaźni polsko-radzieckiej" orkiestra dała 22 popularne koncerty dla 8.930 osób, przeważnie ze świata pracy.

Praca orkiestry, złożonej z 46 osób, jest bardzo utrudniona z powodu braku sali koncertowej i sali do prób. (Na terenie województwa poza Częstochową nie ma sali koncertowej). Zespół, jak ubogi krewny, tułał się po różnych instytucjach, które okresowo udzielały mu schronienia. Dzięki wytrwałej i pełnej samozaparcia pracy zespołu i dyrygenta orkiestra uzyskała bardzo dobry poziom. Dla dalszego jej rozwoju i rozszerzenia akcji uspołeczniającej i upowszechniającej muzykę konieczne jest uzyskanie od władz centralnych samochodu ciężarowego, który będzie przewoził orkiestrę na koncerty w miejscowościach położonych z dala od głównych szlaków komunikacyjnych i turystycznych.

W programie tej orkiestry, dość zresztą chaotycznym, być może wynikającym z okoliczności i warunków pracy, znalazły się utwory Chopina, Czajkowskiego, Moniuszki, Rubinsteina, Liszta, Szuberta, Rachmaninowa, Manuela de Falla, Noskowskiego, Paderewskiego, Prokofiewa itd. Ten rejestr nazwisk wytycza kierunek, w jakim idą prace orkiestry.

Drugą orkiestrą spełniającą poważne zadanie w popularyzacji muzyki jest Miejska Orkiestra Symfoniczna w Częstochowie, która w III i IV kwartale ub. roku oraz w I obecnego dała 56 koncertów, w tym 34 symfonicznych, 14 z udziałem solistów.

Ważnym elementem w rozbudzeniu ruchu muzycznego są amatorskie chóry wiejskie i robotnicze. Na wysokim poziomie stoi chór robotniczy „Pochodnia" z Częstochowy pod dyrekcją prof. M. Zawadzkiego, który na międzynarodowym konkursie w Budapeszcie we wrześniu ub. roku zdobył pierwsze miejsce, oraz robotniczy chór „Huty Ostrowiec" w Ostrowcu Świętokrzyskim pod batutą prof. Bronisława Kosztowniaka. Z wiejskich chórów należy wymienić chór Z. M. P. z Bielin koło Kielc i chóry z Masłowa i Łopuszna.

Do wzrostu zainteresowania muzyką przyczyniła się akcja Wojewódzkiego Komitetu Roku Chopinowskiego. Koncert

inauguracyjny odbył się dnia 14 marca br. w Kielcach; koncertowali Włodzimierz Trocki i Wojewódzka Orkiestra Symfoniczna. Dotychczas w ramach Roku Chopinowskiego na terenie Kielecczyzny urządzono 19 koncertów, których wysłuchało 12.358 osób. Obok recitalu Wł. Trockiego odbył się koncert Henryka Sztompki 14 czerwca w Radomiu i 15 czerwca w Kielcach.

W ostatnich dniach zachwiał się byt orkiestry hufców budowlanych „Świt". Zespół ten składa się z chłopców pochodzących wyłącznie ze wsi, którzy półtora roku temu — w wyniku konkursu — przyjęci zostali do szkoły muzycznej w Kielcach, do klas instrumentów dętych. Obecnie, po przejęciu hufców budowlanych „Świt" przez resort Ministerstwa Budownictwa, młodzież uzdolniona muzycznie zostanie usunięta z internatu i staje przed alternatywą konieczności powrotu do wsi, mimo że pragnie dalej kształcić się w kierunku muzycznym. Rozpoczęta ongiś przez niewielką grupę ludzi regionu akcja werbowania „Janków muzykantów" do szkół muzycznych, obecnie — przez nieporozumienie, a może niezrozumienie przez odnośne czynniki miejscowe spraw tej wagi i miary, co kształcenie talentów, które dotychczas były tej możliwości pozbawione — wydaje się być zagrożona. A zespół, o którym mowa, poważnie już zasłużył się w dziele popularyzacji muzyki. Młodzież ta ma za sobą na przestrzeni roku około 80 koncertów.

Przeprowadzony z końcem roku szkolnego egzamin w Średniej Szkole Muzycznej w Kielcach wykazał jej dobry poziom; szkoła ta spełniła zadanie, jakie na tego rodzaju uczelni spoczywa. Posiada ona 22 klasy, w tym wszystkie klasy instrumentów dętych, drewnianych, blaszanych i perkusji. Ministerstwo Kultury i Sztuki, uznając chłonność terenu świętokrzyskiego pod względem muzycznym, postanowiło założyć wielki ośrodek szkoleniowy w Kielcach. Realizacja projektu uzależniona jest jednak od uzyskania odpowiedniego lokalu na internat dla młodzieży.

Mówiąc o szkolnictwie nie można pominąć Ogniska muzycznego w Siennie, w którym kształci się 30 osób, w tym 15 rolników, i robotniczego ogniska muzycznego w Starachowicach, które powstało w listopadzie 1948 r. z inicjatywy obecnego jej kierownika i kilku jeszcze miłośników muzyki. To Ognisko obejmuje 72 osoby, przeważnie młodzież robotniczą. Ma ono za sobą cały szereg wieczornic muzycznych dla starachowickich robotników oraz koncertów kameralnych. Jest jednak jedna rzecz niezrozumiała. Ognisko starachowickie boryka się z bardzo poważnymi trudnościami natury finansowej i mimo kilkakrotnych próśb o pomoc i odwoływań kierowanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki pomocy tej nie otrzymało. Z tych też względów zachodzi obawa, czy będzie można placówkę tę w roku przyszłym uruchomić. Gdyby do tego doszło, byłaby to poważna strata, tym bardziej że Starachowice rozwijają się i rozrastają coraz silniej, zaś szkoła muzyczna w takim środowisku jest nie tylko potrzebna, ale wręcz konieczna.

Ze sprawami muzyki łączy się ściśle uroczystość w skali ogólnopolskiej — festiwal muzyki ludowej, który i na terenie Kielecczyzny miał swoje klęski i zwycięstwa. Uroczystości festiwalowe odbyły się w Częstochowie, Górkach Klimontowskich, Kielcach, Pawłowicach i Radomiu.

Ujemną stroną festiwalu na terenie całego województwa był brak najprymitywniejszych zespołów chóralnych, orkiestralnych czy tanecznych. Poszukiwania, jeśli były, to bardzo powierzchowne: poprzestano na wydobyciu zespołów już „uczonych" w ten czy inny sposób. Organizatorzy nie trafili do samego dna, nie zbadali dokładnie terenu. Droga do badań i poszukiwań nadal całkowicie otwarta. Wydaje się, iż sprawą tą winien przede wszystkim zająć się wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki, który w innym zakresie (badanie tkactwa regionu i podniesienie estetyki produkcji ceramicznej) ma niezwykłe zasługi. Jedynym ciekawszym momentem festiwalu był koncert 17 kapel ludowych, grających jedynie ze słuchu, przybyłych do Pawłowic z 3 powiatów.

Ogółem w ramach festiwalu odbyło się 16 koncertów, w których wzięło udział 71 zespołów artystycznych, liczących 2.603 osoby, i których wysłuchało około 30.000 słuchaczy. Koncerty te miały dwa oblicza. Jedno opalone od słońca, czerstwe, pokazujące samorodną sztukę ludową, drugie stylizowane, opracowane artystycznie przez zawodowców.

3

Plastyka to dział, który może najsłabiej rozwija się na tutejszym terenie. Przyczyny należy szukać w tym, że lud tutejszy nie ma wielkich tradycji w zakresie malarstwa czy rzeźby; tylko bardzo znikome ich ślady znajdujemy w muzeach ziemi kieleckiej. Inną przyczyną jest, że malarze tego regionu, stąd wyrośli, odpływają do wielkich środowisk malarskich, do Krakowa i Warszawy. Usiłowania sztucznego pobudzenia życia związkowego wśród plastyków-zawodowców, jak również znaczniejszego zainteresowania społeczeństwa wszystkich klas— nie mają ciągłości; próby są robione sporadycznie i nie znajdują prawie żadnego oddźwięku. Instytucje, fabryki, urzędy, partie polityczne, samorząd — prawie wcale nie popierają tej gałęzi sztuki. Jedynym wyjątkiem była wystawa amatorów plastyków, urządzona w trzech największych skupiskach, tzn. w Kielcach, Częstochowie i Radomiu. Początek dał Związek Zawodowy Kolejarzy w Radomiu, inicjatywę przejął ZZK w Kielcach, a następnie OKZZ.

Najsilniejsze ożywienie w zakresie organizacji wystaw malarskich wykazało, jak dotychczas, środowisko radomskie. Tamtejsze Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, zajmujące się stroną organizacyjną, na przestrzeni 10 miesięcy urządziło 8 wystaw, w tym „IV Ogólnopolską Wystawę Zimową", która miała wszelkie cechy salonu ogólnopolskiego. Na wystawie tej pierwszą nagrodę — Prezydenta R.P., w wysokości 100.000 zł — otrzymał rektor Eugeniusz Eibisz; drugą — Ministra Kultury i Sztuki, w wysokości 75.000 zł — Alfons Karny za rzeźbę; trzecią — Wojewody Kieleckiego— otrzymał Wacław Dobrowolski, czwartą — Wojewódzkiej Rady Narodowej — Zenon Kononowicz. Niezależnie od wystaw miejscowych sprowadzono do Radomia wystawę fotografii E. Hartwiga z Lublina i urządzono wystawę akwarelistów węgierskich: T. Csorby i Bartha. Ostatnio cieszy się dużym powodzeniem wystawa indywidualna Macieja Wiercińskiego. Ogółem wystawy te zwiedziło około 14.000 osób.

Kielecki Związek Plastyków pokazał swe prace w jesieni ubiegłego roku i w czerwcu bieżącego. Różnorodność kierunków malarskich, stosowanych technik — rzuca się w oczy przede wszystkim na ostatniej wystawie; znaleźć tu można baśniowość i symbolikę w stylu „młodopolskim", stereotypowe pejzażowanie, coraz nudniejsze i przykrzejsze ruiny miast, martwą naturę *à la* Pautsch, realistyczne portrety, rzeźby, abstrakcyjne poszukiwania oraz usiłowanie ujęcia w syntezę pracy fizycznej (np. *Spawacze* — Stefana Gierowskiego). Związek kielecki sprowadził ponadto do Kielc, za co winno mu być miasto wdzięczne, wystawę plastyków z Krakowa. Cóż, kiedy zwiedziło ją w przeciągu miesiąca zaledwie 400 osób. Ciekawsza była wystawa tematyczna „Praca i przodownicy pracy", otwarta w związku ze świętem Pierwszego Maja.

Częstochowa pokazała w marcu b. r. całą różnorodność możliwości technicznych swoich członków — od malarstwa, poprzez rzeźbę, grafikę, ceramikę aż do tkanin, co wpłynęło bardzo ujemnie na całokształt wystawy i jej wyraz artystyczny.

Ważnym elementem konstruktywnym w życiu związków plastycznych jest włączenie się ich w nurt pracy instytucji społecznych, partii politycznych, fabryk. W ich obecnych pracach można znaleźć poszukiwania tematyczne i formalne. Interesujące są również usiłowania plastyków, by przy dekorowaniu miast na ogólnonarodowe uroczystości nadać tym dekoracjom charakter jednolity. Ze względów zrozumiałych usiłowania te napotykają na duże trudności.

Do akcji popularyzującej sztukę plastyczną należy włączyć jeszcze muzea, które w ramach swoich prac urządziły wystawę malarstwa XIX i początku XX wieku.

W Kielcach 2 czerwca 1949 roku została otwarta w Muzeum Świętokrzyskim wystawa pt. „Ks. Piotr Ściegienny na tle epoki", zorganizowana przez dyrekcję muzeum i dra Mariana Tyrowicza, który objął jej kierownictwo naukowe. Wystawa ta — to jedna z pierwszych i zwycięskich prób przełamania tradycji czyniących z muzeów magazyny ciekawostek dawnowiecznych. Poprzez społeczny aspekt wystawy muzeum staje się placówką żywotną, włączającą się do nurtu postępu ogólnonarodowego życia kulturalnego.

Wystawy liceów technik plastycznych, ognisk kultury plastycznej — zamykające rok szkolny i będące ilustracją postępów i osiągnięć — wypadły ciekawie, zwłasz-

cza w Częstochowie (pokaz z zakresu metaloplastyki) i w Kielcach (z zakresu rzeźby i tkactwa).

Odmiennym zagadnieniem jest sztuka ludowa. Z uwagi na jej bystry i głęboki nurt twórczy i coraz to nowe osiągnięcia poświęcimy jej nieco więcej miejsca. Tradycje ceramiczne regionu podtrzymywane są obecnie dzięki pomocy Państwa; ostatni konkurs, urządzony 2 czerwca b. r., dał bardzo ciekawe wyniki zarówno w zakresie tematyki jak i formy. Pomijamy tu oczywiście wyroby o zdecydowanie ujemnych pomysłach dekoracyjnych. Niektóre wzory, stosowane przez ceramików, motywami swoimi sięgają czasów słowiańskich. Ośrodki takie, jak Denków, Kąty, Iłża, Chałupki, Wierzbnik, na każdej wystawie czy w każdym konkursie pokazują inne formy, dowodzą ciągłego rozwoju, poszukiwań, wiodących nieraz do rewelacyjnych wręcz odkryć. Stosowanie techniki rytej przez ośrodek denkowski, zdobienie ornamentem geometrycznym i motywami roślinnymi w rytmie podłużnym — są może najciekawszymi zdobyczami artystów ludowych. Niemniej ciekawe okazały się wyniki konkursu na tzw. „osywki" lub „tasiomki", które służą do obszywania kołnierzy zapasek, codziennego stroju kobiet regionu. Pierwszą nagrodę otrzymała Józefa Bilska ze Zbijowa, gm. Mirzec, gdzie zachowały się dotychczas tkackie motywy sprzed czterystu lat.

W konkursie ceramicznym zostali nagrodzeni: Wincenty Kitowski z Iłży za dojarkę, postacie ludowe i ptaszki; Jadwiga Kosiarska za postacie ludowe; Konstanty Ciepielewski za małe ptaszki; Józef Głuszek z Chałupek za zachowanie najczystszej formy ludowej w dzbanach i misach; Stanisław Pastuszkiewicz z Iłży za całokształt prac i działalność artystyczną; Fryderyk Bąbel z Denkowa za najprostsze w formie niepolewane dzbany oraz Gustaw Połetek z Kątów za wartości estetyczne swych prac.

W twórczości artystów wsi zachodzą widoczne zmiany tematyczne: od wyrabianych do niedawna świątków i kropielniczek przeszli oni do wypowiadania się przez kompozycje figuralne, wykorzystując motywy codziennego życia i otoczenia. Jest to już, między innymi, nowy dorobek współczesnego życia kulturalnego wsi.

4

Scena kielecka rozrosła się w bieżącym sezonie. Zyskała filię w Radomiu, która stała się poważną jej rywalką, chociaż obie sceny posiadają wspólną dyrekcję. Znacznie lepsze warunki samej sceny, sali teatralnej i przychylne stanowisko władz miejskich dały teatrowi radomskiemu z miejsca bardzo duże możliwości rozwojowe. Dyrekcja teatru, wykorzystując te warunki, faworyzowała Radom często na niekorzyść macierzystych Kielc. Dyrekcja, reżyserzy, dekoratorzy i zespół aktorski, obsługujący obie sceny i sceny objazdowe, stanęli na wysokości zadania, stwarzając z miejsca popularny teatr powszechny.

Praca była ułatwiona dzięki znajomości terenu przez dyr. Hugona Morycińskiego i jego doświadczeniu, nabytemu w sezonie poprzednim. Styl pracy również nie napotykał na specjalne trudności, ponieważ trzon zespołu aktorskiego pozostał bez zmian. Brak naprawdę wybitnych talentów aktorskich na scenach kieleckiej i radomskiej nie stanął na przeszkodzie w realizacji programów. Wielkie widowiska, jak *Wieczór Trzech Króli* Szekspira, *Noce narodowe* R. Brandstaettera, czy mniejsze, jak *Wyspa pokoju* Pietrowa — były przedstawieniami wysokiej klasy i stawiają teatr im. Żeromskiego w rzędzie pierwszych scen prowincjonalnych w Polsce.

Wyspa pokoju, rozpoczynająca sezon, była spektaklem reżysersko wykończonym, o jednolitej grze aktorów, bez nierówności i chropowatości, jakie widziało się w *Candidzie* czy *Wszyscy moi synowie*, nie mówiąc już o sztuce *Jutro pogoda*, która była chyba nieporozumieniem, jeśli chodzi o repertuar teatru im. Żeromskiego. O roli, jaką spełniła *Wyspa pokoju* mogą świadczyć dyskusje, które odbyły się po widowiskach w Kielcach i Radomiu; padły wtedy bardzo interesujące, rzeczowe wypowiedzi zarówno ze strony widzów jak i artystów. Jeden z przedstawicieli świata robotniczego wyraził się: Teatr demokratyczny powinien być właśnie wykładnikiem nowej moralności socjalistycznej, powinien uczyć życia, a nie tylko być źródłem taniej rozrywki dla elity, jak to było dawniej.

Wieczór Trzech Króli i *Noce narodowe* doczekały się szerokiej recenzji w *Odrodzeniu*, nr

20 i *Kuźnicy*, nr 20 (233), nie będziemy więc ich omawiać. Na marginesie warto jedynie zaznaczyć, że praca reżyserska Hugona Morycińskiego i praca niektórych aktorów, zwłaszcza Wojtczaka, Homerskiej, Bielenin, Kalinowskiego, dała w rezultacie doskonałe sylwetki postaci scenicznych, a ich samych zaszeregowuje do klasy dobrych, rzetelnych talentów. Na wyróżnienie zasługują zwłaszcza Wojtczak w roli Towiańskiego *(Noce narodowe)* oraz Bielenin jako Viola *(Wieczór Trzech Króli)*.

Niewątpliwym sukcesem teatru im. Żeromskiego w sensie społecznym jest jego praca dydaktyczna i popularność, jaką zdobył wśród rzesz robotniczych. Sukcesy te są tym ważniejsze, że ani Kielce, ani Radom nie mają przedwojennych tradycji stałego teatru. Mówiąc uprzednio o powszechności teatru Żeromskiego miałem na myśli nie tylko repertuar (*Wyspa pokoju, Strzały na ulicy Długiej, Candida, Odwety, Cudze dziecko ,Wieczór Trzech Króli* itd.), ale również rolę, jaką spełnia będąc teatrem objazdowym. Inna sprawa, że większość spektakli w miasteczkach powiatowych traktowana jest przez tamtejsze społeczeństwo jako rozrywka, jako smaczny kąsek świąteczny. W mieścinach tych jeszcze „wypada" iść do teatru, który przyjechał z miasta wojewódzkiego. Całkiem inaczej, może jak na cyrk lub zgoła wielką sensację, patrzą na aktorów, dekoracje i widowiska osady posiadające gminy i wójtów i marzące o awansie społecznym, politycznym i o burmistrzu.

Scena kielecko-radomska będzie od nowego sezonu upaństwowiona. Fakt ten na dobre wyjdzie teatrowi, bo wszystko, co dotychczas nosiło często cechy przypadkowości, co czasami wręcz przeszkadzało w normalnym rozwoju artystycznym — zostanie wyeliminowane; dyrekcja będzie mogła działać bardziej samodzielnie, bez ujemnych wpływów i zbytecznych tarć, a przedsiębiorstwo państwowe, ujęte planem i planujące roztropnie, zyska te możliwości, które w praktyce dotychczasowej były albo ograniczane, albo całkowicie odrzucane. Niezbędne remonty sali teatralnej w Kielcach, jak podwyższenie sceny, rozbudowa aktorskich garderób, szatni, zainstalowanie centralnego ogrzewania, które z inicjatywy wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki będą przeprowadzone — z dotychczasowej zimnej pod wieloma względami, klasycystycznej sali uczynią przyciągający przybytek sztuki najbardziej dydaktycznej i popularnej, bo masowej.

Teatr w Kielcach i Radomiu, będąc kluczowym zagadnieniem kulturowym, posiada ogromne znaczenie w akcji uspołeczniania kultury na terenie kielecczyzny. A zwiększy się ono jeszcze wówczas, gdy dyrekcja pomyśli o częstszych odwiedzinach takich skupisk jak Pionki, Skarżysko-Kamienna, Ostrowiec, Starachowice, rozbudowujących się szybko, a które rychło zmienią gospodarczą strukturę wojewódzką. Dziś miasta te mają zespoły teatralne robotnicze o niemałych zasługach, rywalizujące ze sobą i porywające się na poważny repertuar stanowczo za wcześnie, albo, jak zespół metalowców „Świt" ze Skarżyska, stające się zespołem „dzikim", jakby go określiło Biuro K.R.A. Ministerstwa Kultury i Sztuki, bo pół zawodowym. Kierownictwo tego teatrzyku winno dołożyć wszelkich starań, aby stronę prawną załatwić w myśl obowiązujących przepisów. W repertuarze jego znajdujemy sztuki: *Kobieta we mgle, Pociąg widmo, Porwanie Sabinek, Dom pod Oświęcimiem, Matura, Hiszpańska mucha* i inne. Teatrzyk ten ma ambicje objazdowe i kręci się po powiatach radomskich, kozienickim, iłżeckim i kieleckim, a o widowiskach jego nie można powiedzieć, aby były skandalem — mają zupełnie przyzwoity, wyrównany poziom. Jest to chyba najlepszy w województwie robotniczy zespół teatralny amatorski.

Starachowice, które za 6 lat mogą osiągnąć cyfrę 50.000 mieszkańców, a więc tyle ile mają Kielce, budują potężne gmachy, między innymi budynek domu społecznego, w którym będą się mieścić organizacje zakładów starachowickich, społeczne i kulturalne: biblioteka, świetlica, czytelnia, oraz sala teatralna na 1.200 miejsc, największa na terenie województwa. Zakończenie robót przy budowie tego domu ma nastąpić w bieżącym roku.

Starachowice posiadają swój zespół teatralny „Znicz", stojący znacznie niżej od skarżyskiego „Świtu", lecz na podstawie wystawionych już sztuk można mu rokować jeśli nie świetną przyszłość, to w każdym razie poważną rolę w upowszechnianiu sztuki.

Dla Sandomierza klęską kulturalną było zlikwidowanie się tamtejszego teatralnego zespołu amatorskiego im. Al. Fredry. Jego miejsce usiłował zastąpić w powiecie zespół Z.M.P. z pobliskich Dwikoz, pod kierownictwem wybitnej działaczki oświatowo-kulturalnej, Marii Kraszewskiej. W czerwcu tego roku, Powiatowa Rada Związków Zawodowych zorganizowała zespół dramatyczny, który ma przejąć 23-letnią tradycję amatorskiego teatru w Sandomierzu.

Dla należytego rozwoju tak teatru, jak i zagadnień z teatrem związanych wydaje się konieczne założenie studia teatralnego. Dzięki staraniom dyr. Morycińskiego koncepcja ta w przyszłym sezonie znajdzie przypuszczalnie swoją realizację. Byłoby to niezmiernie pożyteczne zarówno dla teatru jak i dla widza.

5

Gdybyśmy usiłowali uwidocznić na wykresie rozwojową linię zagadnień literackich, linia ta gwałtownie wznosiłaby się ku górze. Dotyczy to zarówno klubów literackich jak i odbiorców. W porównaniu z sezonem ubiegłym zainteresowanie literaturą wzrosło bardzo poważnie. Świadczy o tym zbyt książek w delegaturach „Czytelnika", „Książki" czy PZWS-u. Sądzę, że nie będę daleki od prawdy, jeśli powiem, że stan ten należy przypisać dużemu procentowi uczących się wśród dorosłych, umiejętnej, systematycznie prowadzonej propagandzie czytelnictwa, akcji TBO oraz rozbudowie sieci bibliotek. Nadal otwartą pozostaje kwestia przeprowadzenia badań, jaka książka jest najwięcej kupowana, jaka najbardziej czytana.

Omawiając działalność twórców trzeba zaznaczyć, że na terenie województwa kieleckiego jest ona prowadzona zupełnie samodzielnie przez poszczególnych pisarzy, bo jest ich zaledwie pięciu, mieszkających w odległych krańcach województwa — w Sandomierzu Wincenty Burek, J. M. Gisges w Kielcach, Jerzy Jędrzejewicz i Jan Bolesław Ożóg w Radomiu i Ludwik Łakomy w Suchedniowie. Jasne więc, że nie mogą oni stworzyć pośród przeszło 7.000.000 ludzi, między którymi żyją, ani ogniska promieniowania twórczego, ani atmosfery wzajemnej ścisłej współpracy.

Częściowo rolę ich przejęły kluby literackie. Najaktywniejszy spośród nich jest klub kielecki; urządził on 32 „czwartki literackie" w samych Kielcach, nie licząc wyjazdowych imprez członków tego klubu. Praca jego poszła w dwóch kierunkach: 1) urządzania odczytów popularnych i wieczorów autorskich dla publiczności, 2) kształcenia się samych członków przez omawianie zagadnień natury ściśle naukowej, filozoficznej, zagadnień z teorii literatury, estetyki, metodologii itp. Pierwszy kierunek zyskał dużą popularność i zaufanie, czego dowodem frekwencja sięgająca liczby czterystu osób. Na tych „czwartkach" publiczne dyskusje trwały nieraz po trzy godziny. Wieczory „czwartkowe" dla członków klubu przyczyniały się, jak to uprzednio zostało powiedziane, do uzupełniania wiedzy samych członków i stały się spójnią łączącą literaturę z życiem bieżącym. W „czwartkowych" odczytach popularnych znaleźć można i takie, które nie wiążą się bezpośrednio z literaturą, np.: *Kształcenie talentów ludowych w plastyce* — J. A. Zaremby, *Teatr radziecki* — Jerzego Jędrzejewicza, *Impresjonizm francuski w malarstwie* — Stefana Gierowskiego, *O filmie* — St. Heymanowej, *Chopin, twórca muzyki narodowej* — Piotra Gana. Spełniły one jednak rolę popularyzatorską, jeśli chodzi o poszczególne działy sztuki. W grudniu, przy szczelnie wypełnionej sali teatru im. Żeromskiego, recytował swoje wiersze Tadeusz Kubiak. Jesienią odwiedzili Kielce: Wł. Broniewski, J. Brzechwa, St. Grodzieńska, J. Minkiewicz, „czwórka zachwianej równowagi" — jak ich ktoś złośliwie wówczas przezwał. Natomiast ani zapowiadany Andrzejewski, ani Morcinek, ani Meissner nie odwiedzili. w ramach akcji „Czytelnika" tego małego, ładnie wśród gór i lasów położonego miasta.

Znacznie szerszy rozwój byłby udziałem klubu literackiego w Kielcach, gdyby nie brak odpowiedniej sali, zwłaszcza w okresie jesienno-zimowym.

W Radomiu urządzono w jesieni ubiegłego roku wieczory autorskie Wł. Broniewskiego i St. R. Dobrowolskiego.

Wiosną 1949 roku rozpoczął wątłe życie Powszechny Uniwersytet Regionalny w Kielcach, by zakończyć go po trzech ciekawych wykładach (1) dr Jan Pazdur — *Bunty chłopskie w kielecczyźnie*, 2) Edmund Massalski — *Przyszłe Kielce*, 3) dr Marian

Tyrowicz — *Historia rewolucyjnych ruchów chłopskich*).

Radomski klub literacko-artystyczny poszedł inną drogą. „Piątki o piątej" w Radomiu — to połączenie zagadnień sztuki w ogóle z programami muzyczno-wokalnymi. Program tych piątków przypadkowy, bez jakiegoś planu, pozostawia wiele do życzenia. Dla ilustracji kilka przykładów z pierwszego kwartału bieżącego roku: 1) Pokaz plansz arcydzieł malarskich Galerii Tretiakowskiej — Wacław Dobrowolski i śpiew M. Ramociński, 2) *Problemy rozwiązania przestrzeni scenicznej* — Jerzy Feldman i recytacje wierszy Broniewskiego i Gałczyńskiego, 3) *Fragmenty komedii „Ujawniona żona"* — Ady Majewskiej i koncert uczniów szkoły muzycznej, 4) *Cyganeria warszawska* — Jan Niwiński i śpiew Tadeusza Kalinowskiego, 5) zbiorowy wieczór autorski Czaplickiego, Gombrowicza i Ożoga, itd. Od lutego bieżącego roku „piątki" są urządzane w wielkiej sali Domu Kultury Robotniczej, gdzie przeciętna frekwencja wynosi od 300 do 500 osób.

Trzeci z kolei klub literacki w Częstochowie, poza „czwartkami" literackimi, które odbywają się nieregularnie, trafia przez swoich kilku czynnych członków z prelekcjami i odczytami do szkół i fabryk.

Region świętokrzyski czasopisma literackiego nie posiada. Został nawet zlikwidowany miesięczny dodatek *Sztuka i kultura* w miejscowym *Życiu*. Z czasopism ogólnopolskich stosunkowo najwięcej miejsca dla poruszania zagadnień kulturowych regionu udziela tygodnik *Wieś*.

Jednym z najdonioślejszych elementów budownictwa kulturalnego w sensie masowym jest akcja związana z rocznicami „romantycznymi", a więc popularyzacja twórczości Mickiewicza, Słowackiego i Puszkina. Prawie w każdej szkole, fabryce, prawie w każdym zakładzie pracy były w różnych okresach pierwszej połowy 1949 roku urządzane wieczornice, akademie, zespołowe recytacje, odczyty, inscenizacje utworów Mickiewicza i Słowackiego. Akcja związana z uczczeniem pamięci Puszkina i popularyzacją jego dzieł, rozpoczęta w Kielcach odczytem Jerzego Jędrzejewicza (9. VI.), pełnego rozmachu nabierze po sezonie ogórkowym, w jaki wchodzimy. Okazale, może najokazalej uczcił pamięć Mickiewicza Teatr Miejski w Częstochowie, który opracował w marcu br. specjalne widowisko pt. *Wielka wieczornica Mickiewiczowska* w reżyrerii T. Kwiatkowskiego. Teatr w Radomiu wystawił prapremierę *Nocy narodowych* Brandstaettera.

Jedną z najbardziej ciekawych, celowych i słusznych akcji było zorganizowanie przez Waldemara Babinicza, kierownika Uniwersytetu Ludowego w Pawłowicach, ekip kilkuosobowych, złożonych z młodzieży tegoż uniwersytetu, które obeszły pieszo, częściowo zaś objechały furmankami 94 wsie w powiatach jędrzejowskim, włoszczowskim i kieleckim z akademiami omawiającymi twórczość Mickiewicza. Po referacie o Mickiewiczu młodzież wiejska pod strzechami recytowała jego wiersze, względnie wyjątki z *Pana Tadeusza*, po czym następowała inscenizacja *Romantyczności* i śpiew *Świtezianki*.

Tadeusz Kwiatkowski w *Dzienniku Literackim* z 5 czerwca 1949 roku, nr 23 (118) w swoim artykule pt. *Wielka epopeja oświatowa*, w którym omawia działalność Uniwersytetu Ludowego w Pawłowicach, tak pisze między innymi: „Muszę się przyznać, że z niepokojem czekałem na chwilę, kiedy miała się rozpocząć ta audycja, specjalnie dla nas powtórzona. Bałem się recytacji, bałem się pokazu inscenizacyjnego. Usłyszałem wiersze powiedziane z czystą dykcją i w poprawnej interpretacji. Bez jąkania się, bez mazurzenia, bez tremy. Inscenizacja była prosta i przekonywająca. Nikt by nie uwierzył, że akademia ta jest dziełem ludzi, którzy dopiero sześć miesięcy temu dowiedzieli się, kim był Mickiewicz i co znaczy mówić wiersz. Akademie urządzane w mieście przez różnego rodzaju towarzystwa nie dorównują w żadnym wypadku imprezie pawłowiczan ani szlachetnością intencji, ani artystycznym zacięciem. Tu mówili czujący piękny wiersz ludzie prości, którym objawiał się wieszcz narodu w czystej myśli i formie. Tu mówili ludzie przekonani, aby przekonać drugich. Tu łączyła się potrzeba, zawziętość chłopska i duma z posiadanej wiedzy z apostolską żarliwością niesienia oświaty i sztuki matkom i ojcom".

Czyn pawłowiczan w roku Mickiewiczowskim jest najdonioślejszy na terenie województwa kieleckiego choćby tylko dlatego, że z ust słuchaczy Uniwersytetu Lu-

dowego usłyszało słowa wieszcza około 30.000 chłopów, z których niejeden po raz pierwszy zetknął się nie tylko z jego utworami, ale i z jego nazwiskiem. W przyszłym sezonie uniwersytet pawłowicki przeprowadzi podobną akcję popularyzacji twórczości Słowackiego i Puszkina.

Kończąc niniejsze sprawozdanie należy zaznaczyć, że etap odbudowy kulturalnej na terenie Kielecczyzny został właściwie zakończony. Region rozpoczął zdecydowanie budownictwo kultury opartej na zasadach socjalizmu.

Jan Maria Gisges

POMORZE MAZURSKIE

Pomorze Mazurskie, w historii swej tragiczne, walczące o zachowanie polskości przez setki lat, nie miało szczęścia wydać człowieka, który by reprezentował te ziemie. Ziemia ta miała tylko nielicznych, którzy przekazywali, przechodząc przez życie, czuwanie nad płomieniem polskości swym następcom. Godzien podziwu i chwały jest ten opór ludu, posiadającego piękną, surową mowę polską, zachowaną do dziś, i to nie tylko wśród starszego pokolenia. Istniało tu swoiste życie kulturalne, toczące się w zespołach małych — niemniej jednak ważnych dla utrzymania i rozprzestrzeniania polskości.

Zmagania o zachowanie świadomości narodowej pochłonęły krwawe ofiary. Dziś w Olsztynie na skromnym obelisku wyryte są nazwiska tych bojowników: Bogumił Link — zamordowany w czasie plebiscytu, Jerzy Lanc — nauczyciel jedynej szkoły polskiej na ziemi mazurskiej, Robert Małłek, Józef Groth, Robert Gransicki, Ryszard Knosała, Jan Maza, Tadeusz Pezała, Franciszek Sarnowski — nauczyciele warmińscy, ks. Wacław Osiński — prezes Związku Polaków w Prusach Wschodnich, Seweryn Pieniężny oraz inni. Tu we wspólnej mogile złożono w 1945 r. czterech przedstawicieli b. Związku Polaków: Warmii, Westfalii, Śląska i Pogranicza — Złotowskiego: Seweryna Pieniężnego, redaktora i wydawcy *Gazety Olsztyńskiej*, rozstrzelanego w Hohenbruchu w lutym 1940 r.; Leona Włodarczaka — spółdzielcy, rozstrzelanego w Hohenbruchu w 1940 r.; Jana Mazy — nauczyciela, rozstrzelanego w Hohenbruchu w 1940 r. (obóz koncentracyjny pod Królewcem); Rysza da Konsały, nauczyciela, zamordowanego w 1945 r. w obozie koncentracyjnym w Dachau.

Okowy krępujące ruch narodowo-kulturalny nie pozwoliły na wytworzenie plonów wyższych wartości twórczych. Nic dziwnego, poza słabym zainteresowaniem Polski dwudziestolecia, które w zasadzie nie wnosiło w życie tutejszego ludu żadnych dóbr — nie było oparcia dla wątłej kultury i nie było warunków dla jej rozwoju. Kołatania Związku Polaków w Niemczech nie znajdowały odzewu. Toteż odnajdziemy tu zaledwie ślady naiwnej twórczości poetyckiej, szczerej, bezpośredniej — kilkunastu poetów ludowych tej ziemi.

Ubiegłe wieki miały tu piękne karty w polskim ruchu naukowym, literackim i wydawniczym. Tu, na tych ziemiach, w dobie wieku złotego umiejscowił się ważny — po Krakowie drugi — punkt wydawniczy piśmiennictwa i kultury polskiej. Druki tłoczone w Królewcu i Ełku rozprzestrzeniały się na terenie całej Polski. Tu Murzynowski wydał doskonale skonstruowaną ortografię polską, z której korzystali pisarze doby Zygmuntowskiej — na której zresztą po części do dziś się wzorujemy. Tu tłoczono szereg książek treści religijnej w związku z szerzącą się reformacją religijną — wspomnimy katechizm Jana Seklucjana oraz katechizm Jana Małeckiego, drukarza krakowskiego rodem z Sącza. Przykładów można by podać więcej — ale to było...

Dziś przyszliśmy tu, by wnieść nowe wartości. Przyjście na te ziemie było trudne, trudniejsze jest jednak nie zwarcie się z nimi pod względem gospodarczym czy administracyjnym — te sprawy załatwiają się prosto — bardziej uciążliwe jest zwarcie płaszczyzn kulturalnych z powodu wyraźnej nierówności poziomów — właśnie kulturalnych. Trwa to do dnia dzisiejszego, dlatego poniższy artykuł sprawozdawczy będzie raczej szkicem sytuacji, nie zaś peł-

nym podsumowaniem osiągnięć. Będzie szkicem, którego zadaniem ma być równocześnie zwrócenie uwagi na te ziemie.

W roku 1945, niedługo po objęciu tych ziem przez Państwo Polskie, poszło między ludzi słowo polskie — gazeta odbita na powielaczu. To była pierwsza gazeta Polski na tych ziemiach. W drugiej połowie tego roku przybywa z *Życia Warszawy* red. Wł. Mroczkowski. Niezrażony brakiem maszyn drukarskich, papieru i ludzi o kwalifikacjach dziennikarskich i drukarskich, przystępuje do wydawania *Wiadomości Mazurskich*. Współpraca zespołu redakcyjnego i technicznego przeżyła wielkie i ciężkie chwile. Walcząc z brakiem papieru i stałej komunikacji, wywiązywała się redakcja dzielnie ze swych obowiązków. *Wiadomości Mazurskich* ukazało się 409 numerów. To dużo jak na pedałową drukarnię! Wreszcie skończyły się chwile męczącego wysiłku. Zaczęły grać linotypy.

Niestety nie trwało to długo. Na teren woj. olsztyńskiego wpłynęła mutacja *Życia Warszawy* pod nazwą *Życie Olsztyńskie* z wkładką dwustronicową drukowaną w Olsztynie a zawierającą informacje dotyczące regionu. Dziś nastąpiły dalsze ścieśnienia i redakcja olsztyńska korzysta teraz z dalekopisu, a mieszkańcy Warmii i Mazur otrzymują tylko garstkę wiadomości na ostatniej stronie. Jak na województwo, w którym odbywa się wiele przemian — to mało! Dopóki wkładkę drukowano w Olsztynie, ukazywały się interesujące wiadomości, artykuły dotyczące zagadnień tych ziem. Dziś wszystko ogranicza się do zapełnienia stronicy kronikarskimi wiadomościami. Stan taki, rzecz jasna, nie jest korzystny. Uwzględniając to, że pisma w przeważającej części były i są magnesem przyciągającym nowe siły, zainteresowania, że wyłaniają nawet talenty — stan ten powinien się zmienić

Oprócz *Życia Warszawy* specjalną mutację olsztyńską wydaje *Trybuna Ludu*. Kiedy jednak mutacja ta przekształci się w osobny wojewódzki dziennik PZPR — nie wiadomo.

Bogactwo materiału jest tu olbrzymie, poczynając od najprostszych aż do ogólnopaństwowych zagadnień. Stałe, własne pismo otworzyłoby szerzej kurtynę, zasłaniającą jeszcze przed większością społeczeństwa te ziemie. Dowodem potrzeby takiego pisma jest powodzenie corocznie, dorywczo ukazujących się reportaży, np.: Putramenta, Koźniewskiego, Jasienicy i innych.

Dziwnym się wyda, że w okresie przedwojennym potrafiono tu — w potrzebie polskiego słowa—wydawać *Mazura* w Szczytnie i *Gazetę Olsztyńską* w Olsztynie, której początek sięga 1886 r.; założona i redagowana początkowo przez Jana Liszewskiego, przeszła potem pod redakcję i pieczę Pieniężnych, kończąc swój żywot w 1939 r. Czterdzieści siedem lat trwania o własnych siłach, tyleż lat ciężkiej walki o polskość! *Mazur* rozpoczął swą działalność w 1883 r., był drukowany czcionką krakowską. Żywot tej gazety był burzliwy — urywał się i znowu wybuchał. Nie dziwne to, gdy się zapoznać ze śmiałą treścią, za którą redaktorów pozbawiano wolności. Nie lepsze koleje losu przeszła też *Gazeta Olsztyńska*.

Celowo na plan pierwszy wysunąłem prasę, ponieważ prasa jest dziś przecież jednym z najważniejszych elementów życia społeczeństwa, a również po to, aby stwierdzić, że wskutek tego braku życie literackie w Olsztynie znajduje się na martwym punkcie. Były tu dobre chęci stworzenia klubu literackiego, śród czy czwartków literackich, — plany szerokie i piękne — runęły jednak po pierwszej próbie. Organizatorom nie starczyło oddechu i sił. Dowodzi to jednego, że do chwili pojawienia się tutaj prawdziwych literatów stan ten się nie poprawi. Bo przecież ci dwaj czy trzej członkowie Związku Literatów — w tym jeden dramaturg — nie obudzą działalności literackiej. Nie ma natomiast dobrych możliwości startu dla młodych. Niedociągnięcie to wielkie.

Na terenie województwa pracuje jeden tylko teatr zawodowy: Teatr St. Jaracza w Olsztynie. W trzech sezonach przez deski teatru przeszły: *Maria Stuart*, *Wesele*, *Śluby panieńskie*, *Moralność pani Dulskiej*, *Mazepa*, *Królowa przedmieścia*, *Zemsta*, *Fantazy*, *Pan inspektor przyszedł*, *Żołnierz i bohater*, *Przyjaciel przyjdzie wieczorem*, *Pociąg widmo*, *Szklanka wody*, *Roxy*, *Człowiek, który szukał śmierci*, *Pigmalion*, *Dama Kameliowa*, *Dzień bez kłamstwa* i inne. Prowadzili teatr: Wolicki, Adwentowicz, Strachocki, ostatnio Surzyński.

Każda premiera — to setki przeszkód —

to trud wielki. Ale publiczność nagradzała sowicie wysiłek.

Osiągnięcia teatru nie znalazły jednak odpowiedniego uznania — teatr trwał nadal na kruchym budżecie miasta, daremnie w latach minionych oczekując raz po raz zapowiadanego upaństwowienia. Sezon 1948—49 rozpoczynał się z trudem, dyr. Surzyński ledwie skompletował zespół artystyczny, techniczny i administracyjny; start rozpoczął się *Kaśką Kariatydą*, którą reżyserował St. Milski, jedyny ruchliwszy reżyser tego teatru. Potem poszły: *Odwety*, *Subretka*, *Srebrna szkatułka*, *Znak*, *Dwie blizny*, *Wiktoria i jej huzar* z Elną Gistedt oraz prapremiera sztuki J. T. Dybowskiego *Zapora*. Miały w tym sezonie osobliwe powodzenie montaże sceniczne: *Braterstwo ducha*, *Miłość wśród wieków* i inscenizowane widowisko *Demon* wg. Lermontowa w adaptacji Surzyńskiego. Reżyserowali: Surzyński, Milski, Starska; dekoratorzy: bracia Grajewscy. Początek sezonu zdawał się wskazywać na sukces teatru pod względem frekwencji — niestety, późniejsze błędy polityki repertuarowej speszyły publiczność, która chętnie obejrzy sztukę z wydźwiękiem politycznym i społecznym, byle by była na odpowiednim poziomie artystycznym.

Wyróżnili się aktorzy: Śnieżko-Szafnaglowa, Fiałkowska, Nanowska, Zilińska, Surzyński, Igar, Niewczas.

Teatr Jaracza w ostatnich dniach bieżącego sezonu został upaństwowiony. Oby w nadchodzącym sezonie dobór repertuaru był szczęśliwszy!

Pod koniec sezonu nastąpiła wymiana zespołów teatru olsztyńskiego z Teatrem Ziemi Pomorskiej. Ekipy Teatru Jaracza poza tym odbyły szereg objazdów po terenie województwa ze sztukami: *Odwety* Kruczkowskiego, *Znak* Barnasia, *Przyjaciele Uspieńskiego*. Teren olsztyński cierpi na brak kontaktu z teatrem. Ze względu na prowadzoną na tych ziemiach akcję repolonizacyjną, związaną z szerzeniem oświaty, dobry teatr objazdowy odegrałby tu niepoślednią rolę. Był taki teatr — niestety w zamierzeniu. Był też bardzo piękny projekt wysunięty przez zdolnego aktora Igara — scena eksperymentalna dla młodych amatorów, którzy, idąc po drodze zainteresowań rówieśniczego pokolenia, dążyliby do rozbudzenia w nim zamiłowania dla teatru. Pozostała tylko inicjatywa oraz inicjator, z uporem oczekujący warunków zrealizowania swojej myśli.

Brak również placówki teatralnej dla młodzieży i dzieci, która by wypełniła lukę w dziele wychowywania nowego widza, świadomego roli teatru w życiu społeczeństwa. Wzrasta nowe pokolenie, zawiązują się węzły współżycia młodzieży napływowej i miejscowej — teatr młodzieżowy mógłby je silniej rozwinąć i zespolić. Konieczny jest taki teatr! Dorywczo organizowane przedstawienia teatrzyku kukiełkowego nie rozwiązują tego zagadnienia.

W terenie tu i ówdzie pracują zespoły amatorskie, w Pasłęku i Iławie, oraz zespoły uniwersytetów ludowych — w Rudziskach i Jurkowym Młynie. Poziom obu zespołów, rudziskiego pod kierownictwem prof. K. Małłka i w Jurkowym Młynie pod kierownictwem prof. J. Boenigka jest tak wysoki, że nie można się dziwić, iż np. zespół Małłka zaproszony został do Budapesztu. Możemy być spokojni — pamięć po ich występach zostanie tam dłużej, niż po występach naszych drużyn piłkarskich czy bokserskich za granicą.

Uniwersytety Ludowe zostały stworzone dzięki inicjatywie Instytutu Mazurskiego i umieszczone w pięknie położonych zakątkach tej ziemi, otoczonych jeziorami i lasami. Prowadzi się tu kursy pięcio- i półmiesięczne; ich głównym zadaniem jest dopełnienie wykształcenia młodzieży mazurskiej i warmińskiej, która uczyła się w szkołach niemieckich, zapoznanie jej z problemami Polski współczesnej i nadanie odpowiedniego nastawienia do dzisiejszej rzeczywistości społeczno - politycznej. Ludzie, w których ręku spoczywa kierownictwo uniwersytetów: Karol Małłek, działacz ludowy i bojownik o utrzymanie polskości tych ziem w najczarniejszym okresie międzywojennym, autor *Wesela mazurskiego* i *Jutrzni mazurskiej*, oraz Jan Boenigk, zasłużony działacz i nauczyciel na Warmii przed wojną — dają gwarancje, że młodzież po przejściu uniwersytetu będzie w życiu pozytywnym czynnikiem.

Nad sprawą upowszechnienia kultury i sztuki w najszerszym tego słowa znaczeniu czuwa Wydział Oświaty i Kultury dla dorosłych przy Kuratorium Okręgu Szkolnego Olsztyńskiego. Prowadzi on — poza

dziedziną spraw nauczania — świetlice powszechne, czytelnicze, muzyczne, dramatyczne. Jeden z takich zespołów — w Mrągowie — specjalnie się wyróżnia poziomem artystycznym. Wprowadza się tutaj także teatr samorodny, w założeniach zbliżony do teatru *dell'arte*. Zloty świetlicowe, odbywające się corocznie w maju w Mrągowie, zapoznają z całorocznym dorobkiem młodzieży pozaszkolnej i dorosłych. W 108 świetlicach wykuwa się świadomość potrzeb kulturalno-oświatowych. Kursów repolonizacyjnych przeprowadzono 112, nie rozwiązują one jednak sprawy władania językiem; gazeta lokalna mogłaby być wspaniałym elementarzem.

Nie mniej ważną funkcję spełnia tu Inspektorat Kulturalno-Oświatowy „Czytelnika" — pod sprężystą ręką dra Wł. Gębika. Wyrobiony w pracy społecznej, prowadzi on zespoły planowego czytania, które dały pono najlepsze wyniki w Polsce. Organizuje popularne spotkania autorów z czytelnikami. Przebieg tych imprez jest dość rozmaity — od wielkiego zainteresowania do wręcz minimalnego. Warto po prostu dla kroniki wspomnieć, że ziemię tę odwiedzili w tym sezonie następujący autorzy: Michał Rusinek, Jalu Kurek, Leon Kruczkowski, Władysław Rymkiewicz, Wojciech Żukrowski, Jan Brzechwa, Włodzimierz Wnuk, Janusz Stępowski, Irena Krzywicka, Igor Newerly.

W Tygodniu Oświaty spotkania czytelnika z autorem osiągnęły rekordową ilość, aż 52. Autorzy odwiedzili poza Olsztynem: Szczytno, Ostródę, Giżycko, Braniewo, Lidzbark, Bartoszyce, Biskupiec, Orzysz, Węgrzewo, Ornetę, Pisz, Kętrzyn, Iławę, Prabuty.

Dr Gębik wznowił zrekonstruowane częściowo dawne zwyczaje mazurskie i warmińskie, które w formie zbiorowego widowiska noszą nazwę *Godów wiosennych*, i każdego roku można je oglądać w Olsztynie jako jedną z najbardziej popularnych imprez. Taż sama instytucja „czytelnikowska" przeprowadziła tutaj w Roku Mickiewiczowskim ciekawy konkurs recytatorski utworów poety. Eliminacje odbyły się w teatrze Jaracza, wyłaniając niezgorsze talenty wśród młodzieży.

Młodzież garnie się tu do wszystkich imprez najchętniej, zarówno w roli wykonawcy jak i konsumenta — bywa też i tak, że ilość widzów na pewnych imprezach jest krępująco mała. W Olsztynie jednak na koncertach Małej Orkiestry Symfonicznej Zw. Zaw. Muzyków R. P., występującej pod dyrekcją dawniej M. Dąbrowskiego, obecnie Truszkowskiego — sala bywa przepełniona. Środowisko olsztyńskie jest umuzykalnione. Mała Orkiestra Symfoniczna uczestnictwem swym w życiu kulturalnym Olsztyna godnie się już zasłużyła. Ostatnio bierze żywy udział w Festiwalu Muzyki Ludowej, zaś w ramach Roku Szopenowskiego odbywa szereg wyjazdów do miast pomniejszych, a nawet wsi. Życie muzyczne dopiero zaczyna na tym terenie nabierać sił. Olsztyńska Szkoła Muzyczna Zawodowa, niższa i wyższa, założona w 1945 przez Mirosława Dąbrowskiego, pioniera ruchu muzycznego na tych ziemiach, ma już przeszkolonych parę interesująco zapowiadających się talentów. Po przejściu dyr. Dąbrowskiego na stanowisko naczelnika Departamentu Twórczości Muzycznej w Min. Kultury i Sztuki dyrektorem szkoły mianowano prof. Izę Garglinowicz.

Rok Szopenowski, uroczyście rozpoczęty w Teatrze Jaracza przez prof. Śmidowicza, uświetnili recitalami: prof. Szpinalski, Lewiecki, Hesse-Bukowska przy udziale śpiewaczki Warpechowskiej. Rocznica Szopenowska dobrze się przysłuży rozwinięciu i pogłębieniu kultury muzycznej na Mazurach i Warmii.

Pionierską pracę w tej dziedzinie prowadzą szkoły: Muzyczna w Ostródzie i Umuzykalniająca w Szczytnie, powstała w 1948 r. na skutek starań organizującego się tu Liceum Mazursko-Warmińskiego, której dyrekcję objął ceniony pedagog J. Gache z Bytomia. Ostatnio szkoła została upaństwowiona, i, co za tym idzie, przyjmie charakter pełnej państwowej szkoły muzycznej, z działami: pięcioletnia niższa szkoła zawodowa, oraz czteroletnia dla instruktorów świetlic i ognisk muzycznych. Podkreślić należy niezwykłą wytrwałość i, bez nadużywania tego słowa, pionierską pracę zespołu nauczycielskiego szkoły, który w najcięższych warunkach lokalowych, mieszkając w klasach, używanych równocześnie jako sale lekcyjne, potrafili osiągnąć ciekawe rezultaty w swej pracy. Szkołą w ra-

mach swej działalności zorganizowała szereg koncertów dla świata pracy i młodzieży w Szczytnie i w terenie.

Działalność szkół muzycznych i Małej Orkiestry Symfonicznej dopełniają dobre ludowe zespoły śpiewacze.

W zakresie plastyki mamy do zanotowania niestrudzoną działalność artystyczno-społeczną skromnej garstki malarzy, która osiedliła się w Olsztynie. Świadczy o tym cały szereg dobrze zorganizowanych wystaw malarskich. Każda z nich miała ładnie wydane ilustrowane katalogi. Na przestrzeni niespełna trzech lat odbyły się tutaj następujące wystawy: 1946 — Wystawa plastyków olsztyńskich, 1947 — Wystawa prac Okręgu Pomorskiego ZPAP i Wystawa prac Okręgu Gdańskiego ZPAP, 1948— Wystawa prac artystów toruńskich i olsztyńskich, ZPAP, Wystawa prac plastyków poznańskich, ZPAP, Wystawa grafiki czechosłowackiej, 1949 — Wystawa dzieł J. Pankiewicza, Wystawa prac amatorów plastyków woj. olsztyńskiego, Wystawa Dziewięciu Grafików Krakowskich. Przeciętnie każdą wystawę zwiedziło 2378 osób. Cyfra wcale pokaźna — przy zaludnieniu miasta około 50.000 — dowodzi chłonności środowiska i potrzeby tego rodzaju imprez. Prezesem grupy plastyków olsztyńskich jest H. Skurpski.

Drugim punktem życia plastycznego — jest Państwowe Ognisko Kultury Plastycznej w Szczytnie, powstałe przy Liceum Mazursko-Warmińskim. Początkowo żywo rozwijająca się placówka tracić zaczyna swój udział w życiu plastycznym i kulturalnym mimo wysiłku prof. Mikołajewskiego.

Najważniejszym więc punktem pozostaje Olsztyn, którego działalność, chociaż skromna w dziedzinie twórczości plastycznej — jest uspołeczniona i w upowszechnianiu polskiej sztuki odgrywa dużą rolę. Muzeum Olsztyńskie, w którym odbywają się niemal wszystkie imprezy plastyczne, jest placówką bardzo żywotną. Pierwotnie sądzono, że działalność jego ograniczy się do prac ściśle muzealnych. Ale ruchliwość kierownictwa muzeum i jego współpracowników pokazała, że może ono być placówką kulturalną tętniąca życiem, a nie tylko zbiornicą szacownych eksponatów. Obrana postawa wcale nie uwłacza godności muzeum — odwrotnie, podnosi je w cenie społeczeństwa na wyższy stopień użyteczności. Sprawia też to, że muzeum staje się nieoddzielną cząstką życia kulturalnego miasta. Działalność placówki obejmuje wystawy stałe i czasowe, archiwum materiałów naukowych, działalności propagandowej, pracy naukowej, bibliotekę, gromadzenie eksponatów muzealnych. Zakres szeroki — szczególnie gdy się weźmie pod uwagę zaledwie sześcioosobowy skład pracowników.

W 1946 roku odbyła się Wystawa Kopernikowska i odsłonięto w tym czasie pod zamkiem pomnik Kopernika, niestety o znikomej wartości artystycznej. W początkach 1948 r. zorganizowano Wystawę Sztuki Ludowej Mazur i Warmii — oddzwiękiem tej wystawy był numer 4—5, maj 48 r. *Polskiej Sztuki Ludowej*, zeszyt w całości poświęcony odkrytej przed Polską sztuce nieznanego regionu, które to odkrycie wnikliwie i wyczerpująco omówił dr Józef Grabowski — redaktor *Polskiej Sztuki Ludowej*. Wystawa ta odsłoniła przed społeczeństwem nieznany i piękny dorobek (który Niemcy ukrywali skrzętnie) sztuki ludowej Mazurów i Warmiaków, włączając go od tej chwili do ogólnopolskiego, a tym samym ogólnoświatowego dorobku w formie trwałej wartości artystycznej, społecznej i narodowej.

Odbyły się potem wystawy: „800-lecie Moskwy", „Dzieje cywilizacji w Polsce", „Piękno Ziem Odzyskanych w fotografii"; każda z tych wystaw cieszyła się znacznym powodzeniem. Wystarczy zanotować że wzrost ilości zwiedzających tak wygląda: 1947: 26.546 osób; 1948: 42.024 osób — wystawy stałe i 37.439 osób — wystawy czasowe. Muzeum utrzymuje stały kontakt z Krakowem, Warszawą i Toruniem; wielkim poparciem darzy placówkę Naczelna Dyrekcja Muzeów. Badania prehistoryczne przeprowadza dla muzeum mgr. J. Antoniewicz.

Całość tej instytucji pomieściła się w pięknym i ładnie położonym zamku, którego dzieje związane są między innymi z obroną Warmii przez Kopernika. Tu bowiem Kopernik w listopadzie 1516 r. został administratorem dóbr kapitulnych. Ponoć tu napisał wielki astronom swe dzieło *O obrotach ciał niebieskich*. W 1521 r. zamek olsztyński został otoczony przez Krzyżaków, a Kopernik objął dowództwo obrony, które przyczyniło się do odparcia nacierających.

Działa też we Fromborku niedawno otwarte Muzeum Kopernika. Chwilowo zastępuje ono mające powstać ogólnopolskie Muzeum Kopernikowskie. Społeczeństwo tej ziemi stoi na stanowisku, że takie muzeum winno się znaleźć we Fromborku, z którym wielki astronom był najsilniej związany.

W Szczytnie, mieście bodajże najżywszego ruchu narodowego na połaci południowej Mazurów, w starym zamku krzyżackim, o którym Sienkiewicz pisze w *Krzyżakach* — mieści się Muzeum Mazurskie, które posiada najbogatsze zbiory ceramiki tego rejonu. Interesująca tu jest sprawa rozwoju kaflarstwa ludowego. Kafle mazurskie wyróżniają się nieprzeciętną pomysłowością ludowego artysty oraz żywością i czystością barw. Sceny na nich przedstawione najczęściej są ściśle związane z tematyką społeczną. Na szafach ludowych możemy odczytać napisy z drugiej połowy XIX wieku w języku polskim — po prostu wewnętrzna strona drzwi służyła jako miejsce notowań kroniki rodzinnej.

Muzeum to miało przejąć Liceum Mazursko-Warmińskie w celu ścisłego powiązania jego działalności ze swoją naukowo-wychowawczo-poznawczą pracą.

Większość eksponatów tego muzeum zasiliła Wystawę Sztuki Ludowej w Olsztynie. Muzeum szczycieńskie, jeszcze trochę martwe z przyczyn trudności lokalowych, ma jednak ambicje odegrania w życiu miasta roli poważnej placówki kulturalnej. Jest to ciągłą troską kustosza muzeum W. Pożnego-Woźniaka i jedynej jego współpracownicy H. Kozikowskiej. Starania o rozszerzenie pomieszczeń doprowadziły do znacznego sukcesu, niemniej jednak niszczeją jeszcze bogate zbiory zoologiczne i geologiczne pozostawione w starym, wilgotnym zamczysku.

Poza tymi dwoma najważniejszymi punktami muzealnymi jest kilka pomniejszych.

Stacja Naukowa Instytutu Zachodniego, początkowo Instytut Mazurski, założony w 1945 r. i prowadzony przez K. Małłka i zasłużoną działaczkę Emilię Biedrawinę-Sukiertową, gromadzi materiały z terenu, współpracując z instytucjami naukowo-badawczymi. Wielki nacisk m. in. kładzie Stacja Nauk. na dział anograficzny. Olsztyńskie T-wo Historyczne także dokłada cząstkę swej pracy do powstającego tu gmachu polskości.

Nad całością prac kulturalnych w województwie czuwa Wojew. Wydział Kultury i Sztuki pod kierownictwem mgra K. Reczyńskiego. Wkład pracy w ten teren, dokonany przez przedstawicielstwo Min. Kultury i Sztuki, jest bardzo poważny, mimo że kierowanie tego rodzaju pracami, które nie miały tu nigdy miejsca, nie jest proste.

Na należnym miejscu trzeba umieścić prace konserwatora wojewódzkiego mgra Z. Rewskiego; dzięki jego pracy został zabezpieczony lub poddany konserwacji cały szereg pięknych zabytków architektonicznych.

Dając tylko bardzo pobieżny przegląd życia kulturalnego, zaledwie wznoszącego swe zręby, dostrzegamy, że chęci i dobrej woli jest tu wiele. Odrębność tego terenu polega jeszcze i na tym, że nie znajduje się w jego granicach żadna wyższa uczelnia poza oddziałem Uniwersytetu Toruńskiego: Studium Prawno-Administracyjnego, którego inauguracją był wykład prof. Koranyi z U. K.

Ten jeden „pożyczony" wydział to jednak za mało. Odpływ młodzieży z terenu Warmii i Mazur mógłby zostać częściowo zahamowany przez utworzenie tutaj jeszcze innych wydziałów, przez co zyskałoby się sporą gromadkę ludzi, która zapewne z całą energią młodości wzięłaby się do roboty społecznej i kulturalnej. A więc szkoły i szkoły... Dopóki tej luki nie da się zapełnić, dopóty Olsztyńskie nie wyjdzie z roli pięknego zielenią puszcz i modrością jezior — kopciuszka kulturalnego.

Dla tej ziemi trzeba odrobinę więcej zrozumienia z zewnątrz, odrobinę więcej zainteresowania i serdeczności, tej prawdziwej, ludzkiej. Tu potrzebne jest braterskie wsparcie pewnym, doświadczonym ramieniem, sięgającym z tych ośrodków kulturalnych, które mają swoje życie całkowicie uregulowane. Może by pięknym krajobrazem i folklorem tej ziemi zainteresowali się muzycy, malarze i literaci, organizując tu domy twórczo-wypoczynkowe, a na pewno, kto zetknie się z tą ziemią i jej egzotycznym pięknem, będzie nim oczarowany i węzeł przyjaźni zadzierzgnięty zostanie na zawsze.

Henryk Hermanowicz

KRONIKA KULTURALNA WOJEWÓDZTWA RZESZOWSKIEGO ZA ROK 1948/49

I

Rzeszów nie jest winien temu, że będąc najmłodszym i najmniejszym miastem wojewódzkim nie posiada ośrodka studiów uniwersyteckich, że w kilku wschodnich powiatach województwa pożary i zgliszcza, spowodowane przez bandy faszystowskiej UPA, były zjawiskiem niestety dość częstym do r. 1947. Do Rzeszowa rzadko wtedy przyjeżdżali goście z Warszawy, bo i połączenie było trudne, a i podróż z Krakowa nie należała do specjalnych przyjemności. Zniszczenia wojenne? — te były wszędzie... może jednak warto wspomnieć o tym, że kilkunastotysięczne Jasło zostało procentowo zniszczone więcej, niż... Warszawa. A przez powiat dębicki przebiegała linia frontu w ostatnich kilku miesiącach 1944 r. Można by coś jeszcze napisać o powiecie mieleckim, o przesiedlaniu ludności z powiatu kolbuszowskiego w czasie okupacji. Wszystko to już należy na szczęście do przeszłości, ale niestety ma wpływ opóźniający na procesy kulturalne.

Tych kilka uwag nasunęło mi się na myśl już po przeczytaniu *Twórczości* z października 1948 r., gdzie w kronice życia kulturalnego poszczególnych województw Rzeszów stanowi pozycję martwą, kartę niezapisaną. Może jednak tak najgorzej nie jest. Oczywiście nie ma mowy o porównywaniu z środowiskami dużymi, o wyrobionej tradycji kulturalnej. Byłoby to śmieszne i nie o to chodzi. Istotą zagadnienia jest chyba stwierdzenie, co w kierunku rozwoju i upowszechnienia zjawisk kulturalnych zrobiono, jakie poczyniono kroki, by zbliżyć do mas pracujących teatr, książkę, plastykę; jakie były w tym kierunku wysiłki organizacyjne i o ile rezultaty odpowiedziały zamierzeniom. Oczywiście zagadnienie szkolnictwa i oświaty powszechnej pomijam, jako zjawisko odrębne, zbyt poważne i obszerne, by je zmieścić w krótkim artykule.

II

Zacznę od spraw teatralnych. Stały teatr powstał w Rzeszowie już w r. 1944, niedługo po wypędzeniu okupanta. W jesieni 1945 r. dyrekcję teatru objęła Wanda Siemaszkowa, występująca gościnnie już w pierwszym sezonie. W przeciągu 2 lat kierownictwa Wandy Siemaszkowej (znakomita artystka zmarła w lecie 1947 r.) zrobiono dla kultury teatralnej Rzeszowa bardzo wiele. Wystarczy stwierdzić, że *Balladyna*, z Siemaszkową w roli matki, przekroczyła cyfrę 50 przedstawień w Rzeszowie, mieście 30-tysięcznym.

Pamiętam Kraków w latach 1924—1934, pamiętam też ówczesne możliwości teatralne Rzeszowa. Wiem, że zasłużony dla kultury teatralnej Rzeszowa, nieżyjący dr A. Ruczka, który przez szereg lat prowadził amatorski zespół teatralny „Reduta", mógł poszczycić się kilkakrotnym tylko powtórzeniem tej samej sztuki. Premiery w teatrze im. Słowackiego w Krakowie odbywały się każdej soboty. Niestarzy jeszcze krakowianie pamiętają sukcesy J. Węgrzyna w *Don Juanie* — sztuka szła „cały" miesiąc. Parę lat później *Turandot* osiągnęła rzadką cyfrę 50 przedstawień. Na ogół po pierwszej wojnie światowej sztuka szła w Krakowie przeciętnie 7—10 razy.

Na tym tle 50 przedstawień *Balladyny* w Rzeszowie należy uznać za sukces w upowszechnieniu kultury teatralnej i za świadectwo wciągnięcia do teatru tych, którzy dotychczas w ustroju kapitalistycznym korzystać z niego nie mogli. Odnosi się to oczywiście nie do samego tylko Rzeszowa. Wycieczki szkolne i nie szkolne nie należały i nie należą do rzadkości. Zjawisko znane doskonale w Krakowie, ale nowe na gruncie rzeszowskim.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że wielkie nazwisko Siemaszkowej, która schyłek swego życia poświęciła Rzeszowowi, było nie lada magnesem, przyciągającym starą i nową publiczność do teatru rzeszowskiego.

Inny sukces — to *Święty płomień* Maughama, który wprawdzie nie osiągnął rekordowej cyfry przedstawień *Balladyny*, ale poziomem swym przyzwyczajał publiczność do poważnego repertuaru.

Dalsza rozbudowa teatru (a nawet do-

słowna przebudowa gmachu teatralnego) nastąpiła za dyrekcji Kazimierza Biernackiego — który skończył już drugi sezon teatralny w Rzeszowie i mianowany został dyrektorem państwowego już teatru w Rzeszowie na sezon 1949/50. Łączy się z tym sprawa finansowania teatru, który z dorywczych subwencyj państwowych i miejskich przeszedł obecnie definitywnie na utrzymanie Państwa. Sama nazwa teatru ulegała zmianom. Teatr Ziemi Rzeszowskiej, Teatr Miejski, wreszcie Teatr Państwowy. Ma on przed sobą rozległe zadania, ale też niemałe trudności do pokonania. Oparty na nielicznej, ale stałej kadrze artystów zawodowych, dbać musi o wysoki poziom artystyczny, godny nazwy Teatru Państwowego. Równocześnie repertuar musi przodować w spełnianiu roli społeczno-wychowawczej, musi wiązać się z nurtem bieżącego życia politycznego i dokonanych głębokich przemian społecznych, kultywując równocześnie najlepsze tradycje sztuki dramatycznej polskiej i obcej.

Zilustrują to fakty. W r. 1948 wystawiono sztukę *Harry Smith odkrywa Amerykę*. W ukończonym sezonie 1948/49 widzieliśmy *Cement* Wirskiego, z gościnnym występem Lecha Madalińskiego, *Wyspę pokoju* Pietrowa, *Pan inspektor przyszedł* Priestleya — wszystko sztuki piętnujące wyzysk świata pracy przez kapitał.

Dużym powodzeniem cieszył się *Klub kawalerów* Bałuckiego. Ze sztuk historycznych zasługuje na uwagę *Maria Stuart* Słowackiego, wystawiona w przedostatnim sezonie, ostatnio zaś, ze względu na gościnne występy Jadwigi Zaklickiej, *Szklanka wody* Scribe'a.

Czteroletnia przeszło praktyka wykazała, że Rzeszów nauczył się chodzić do „swojego" teatru. Trzeba powiedzieć, że coraz ściślejsza współpraca ze związkami zawodowymi, organizowanie widowni przy pomocy związków zawodowych systemem stałych zniżek, dała już pewne rezultaty, ale sprawa wymaga dalszych wysiłków organizacyjnych.

Praktykowane są również wyjazdy z wybitnymi sztukami do niektórych (nie wszystkich) miast powiatowych województwa.

Nadmierne skupienie uwagi na teatrze rzeszowskim byłoby krzywdzące dla Przemyśla i Jarosławia. Zapewne, wiele ruchliwego kulturalnie elementu odpłynęło na Zachód. Mimo to istniejący przed wojną w Przemyślu teatr „Fredreum" oraz równolegle działający teatr związków zawodowych, oparty na siłach niezawodowych, zasługują na uznanie właśnie ze względu na trudne warunki pracy. Zapewne dojdzie do połączenia tych dwu zespołów. Tego domaga się życie, bo Przemyśl jest za małym środowiskiem, by mógł sobie pozwolić na dwie poważne imprezy teatralne tego samego typu. Ale poziom artystyczny odbiega daleko od tego, czego oczekujemy zwykle od zespołów amatorskich. Podobnie ma się rzecz z teatrem im. Bałuckiego w Jarosławiu, opartym o związki zawodowe i przyjeżdżającym, podobnie jak zespół przemyski, na występy i do Rzeszowa. Najistotniejszym zagadnieniem w przyszłości jest tutaj linia repertuaru odpowiadająca wymogom współczesności.

Na zakończenie tych paru uwag teatralnych jeszcze dwie wzmianki: o Lubaczowie i Kolbuszowej. W Lubaczowie byłem w kwietniu na pierwszym po wojnie(!) przedstawieniu, urządzonym siłami miejscowymi. Niedługo potem przyjechał tam zespół teatru rzeszowskiego z gościnnym występem. Kolbuszowa: Kiedy zjawiłem się tam w dniu 7 maja br., towarzysząc Janowi Wiktorowi w jego wieczorze autorskim, grano *Zemstę* po raz — czwarty. Trzeba pamiętać, że Kolbuszowa jest miasteczkiem powiatowym liczącym niewiele ponad 2000 mieszkańców — jest to jedyny bodaj w Polsce powiat, nie posiadający ani kilometra trasy kolejowej! *Sapienti sat.*

III

Plastyka w województwie rzeszowskim koncentruje się w Związku Plastyków, który liczy 30 członków, rozsianych po całym województwie — od Gorlic do Przemyśla. Większe grupki istnieją w Rzeszowie, Przemyślu i Krośnie. Niedawno umarł w Krośnie K. Truskolaski, wybitna idywidualność malarska, któremu K. Winkler poświęcił w *Dzienniku Literackim* obszerną a ciepłą wzmiankę. W skromnych ramach urządza Związek Plastyków corocznie kilka wystaw. W roku bieżącym na uwagę zasługuje wiosenna wystawa zbiorowa w Łańcucie,

która dała przegląd prac członków związku. Z indywidualnych wystaw na uwagę zasługuje wystawa S. Żurawskiego, artysty starszego pokolenia, zamieszkałego stale w Mielcu. Jedna wystawa gwiazdkowa, jedna wymienna i jedna o charakterze dydaktycznym dopełniają całości. Ponadto na Okręgową Wystawę w Krakowie wysłano 30 eksponatów.

Poważną bolączką jest brak odpowiedniej sali wystawowej w Rzeszowie. Pewnym punktem oparcia, nie w sensie finansowym oczywiście, jest fakt istnienia poważnego muzeum w Łańcucie, gdzie odbywają się czasem zjazdy ogólnopolskie, np. zjazd historyków w maju 1948 r., zjazd historyków sztuki w czerwcu 1949 r. Przyczynia się to niewątpliwie do lepszego samopoczucia plastyków rzeszowskich.

Nie zapomniano i o Roku Chopinowskim. Zorganizowano dotychczas 27 audycyj na terenie województwa, przede wszystkim dla świata pracy i dla szkół. Audycyj tych, poprzedzonych odpowiednimi prelekcjami, słuchało ponad 10000 ludzi. Prócz sił miejscowych, dwa recitale chopinowskie w Przemyślu i w Rzeszowie dał w maju br. Henryk Sztompka. Nie trzeba dodawać, że recitale te były ważnym wydarzeniem w życiu kulturalnym tych dwóch miast.

Szkoły muzyczne i umuzykalniające robią pomału swoje. Gorzej jest z chórami pozaszkolnymi. Pod tym względem przodują związki zawodowe, zwłaszcza w Krośnie, które w tych sprawach jest środowiskiem ruchliwym i przodującym.

Mają też swoje znaczenie i muzea. Dużo wycieczek przyciąga Ośrodek Muzealny w Łańcucie, ale i muzea w Rzeszowie, Przemyślu, Jarosławiu i Sanoku mają coś do powiedzenia i ... pokazania.

IV

O naukowym życiu *sensu stricto* trudno mówić, jeżeli się chce mówić poważnie. Trzeba jednak podnieść fakty następujące: bezpośrednio po wyzwoleniu i nieco później, po zakończeniu wojny, osiedliło się w Rzeszowie trochę ludzi napływowych, repatriantów, którzy mieli pewne zainteresowania naukowe i artystyczne. Bywały wtedy w Rzeszowie żywe dyskusje, zwłaszcza z zakresu plastyki i literatury. Później ten napływowy element przeważnie opuścił Rzeszów, dyskusje i odczyty osłabły. Powstało wtedy Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, które starało się po trosze kontynuować działalność odczytową, a poza tym zajęło się wydaniem paru książeczek dotyczących regionu rzeszowskiego. I tak wydrukowano: *Dzieje Rzeszowa w czasie okupacji*, pióra kustosza muzeum Franciszka Kotuli, *Statut wiejski z XVII wieku*, dotyczący wsi Świlcza, cenne wydawnictwo źródłowe, ważne dla badaczy dziejów wsi, wreszcie *Rzeszowskie w dobie Wiosny Ludów*, zbiorową pracę źródłową. Te trzy skromne książeczki to zespołowa praca garstki tych ludzi, którzy nie zajmują katedr uniwersyteckich, nie są zawodowymi uczonymi ale w trudnych warunkach życia na prowincji znaleźli trochę czasu, by udowodnić, że i pod tym względem Rzeszów nie jest ugorem.

Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemyślu, istniejące jeszcze przed pierwszą wojną światową, ma za sobą tradycje poważniejsze, wydawnictw przedwojennych znacznie więcej. Posiada też bogatą bibliotekę naukową, która nie jest w całości opracowana. Trudności zorganizowania życia naukowego są jednak w Przemyślu dość duże.

V

A teraz o upowszechnieniu czytelnictwa słów parę. Idea bibliotek powszechnych opartych o samorząd znalazła swój wyraz, jak wiadomo, w dekrecie o bibliotekach z r. 1946. Jeżeli tu i ówdzie (w Rzeszowie i Łańcucie) powstały biblioteki publiczne wcześniej — zasługa to jednostek, które wyprzedziły postanowienia dekretu. Dzisiaj sytuacja przedstawia się w ten sposób, że wszystkie powiaty mają biblioteki powiatowe (nawet Lesko!), a z gmin miejskich i wiejskich zaledwie około 30 na 165 nie może się poszczycić posiadaniem bibliotek własnych.

Ważnym, przełomowym etapem w rozwoju bibliotek samorządowych był styczeń 1949, kiedy to w całej Polsce otwarto 1600 bibliotek gminnych. Na województwo rzeszowskie przypadło z tego 95 bibliotek z przeszło 60000 książek. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wśród wielu prób upowszechnienia kultury podjętych po wojnie — była to najbardziej konkretna,

realna i poważna robota w tym zakresie. Książki — i to książki nowe, dobrane pod kątem wartości ideowej i poczytności — spłynęły z półek księgarskich nie do wielkich miast, lecz do małych miasteczek i do wsi.

Pragnę przytoczyć rezultaty konkretne: cyfry czytelników, i to cyfry autentyczne. Podczas gdy pod koniec 1948 r., przed otwarciem bibliotek gminnych, liczba czytelników w bibliotekach powszechnych wynosiła 32 500 na terenie całego województwa — to cyfra ta wzrosła w przeciągu kilku miesięcy zimowych do 61 700 wedle stanu z 23. IV. br., kiedy trzeba było dokonać obliczeń w związku z nadchodzącym Tygodniem Oświaty. Tak więc w przeciągu jednego sezonu czytelniczego (zima!) przybyło w tych bibliotekach blisko 30 000 nowych czytelników. Nie wiem, jak jest w innych województwach, może lepiej. Ale województwo rzeszowskie ze swą ludnością, która sięga 1 400 000 — mając w kwietniu 61 700 czytelników w bibliotekach powszechnych na pewno nie przedstawia się najgorzej. Prawda — duży odsetek stanowi młodzież, która szuka w bibliotekach powszechnych tego, czego nie może znaleźć w bibliotekach szkolnych, ale wielu czytelników, jak wykazały bliższe obserwacje, to ludzie nowi, którzy po książkę dotąd sięgali rzadko, albo sięgają istotnie po raz pierwszy.

Nie trzeba oczywiście popadać w przesadę — trzeźwy realizm jest tutaj konieczny. Wiadomo np., że w okresie letnim ruch czytelniczy na wsi opada zupełnie, poza tym wiele trzeba jeszcze wysiłku organizacyjnego, szkolenia bibliotekarzy, nim dojdzie do jakiego takiego wyrównania stanu czytelnictwa na wsi i w mieście. Ale pozostanie faktem niewątpliwym, że wiele dzieci wiejskich zobaczyło po raz pierwszy książki, których dotychczas na wsi nie było. 903 punkty, rozsiane niemal po wszystkich gromadach województwa — to prawdziwa rewolucja kulturalna, której skutki jednak nie od razu będą widoczne.

Kilkaset kompletów książek, przeważnie rolniczych, rzucił na teren wsi, do świetlic, Związek Samopomocy Chłopskiej. Z okazji Tygodnia Oświaty Z.S.Ch. i Związki Zawodowe poświęciły zagadnieniu książki baczną uwagę i ufundowały pewną ilość bibliotek.

Doświadczenia wykazały, że istotnym, bardzo poważnym czynnikiem propagującym książkę jest kontakt autora z czytelnikiem. W roku ubiegłym objeżdżał teren województwa rzeszowskiego Jalu Kurek, w roku bieżącym, w maju, jeździli Jan Wiktor i Tadeusz Kwiatkowski. Trzeba otwarcie stwierdzić, że termin nie był szczęśliwie dobrany, jeśli chodzi o dorosłych. Najlepszą porą jest jesień. No i dość wcześnie trzeba o tym pomyśleć. Wiadomo jednak, że książki danego autora będą wtedy w danej miejscowości poczytne. Im mniejsza miejscowość, tym dłużej będzie trwała pamięć takiego autorskiego wieczoru.

Ta nowa, nader szczęśliwa forma propagandy książki i czytelnictwa przyjęła się u nas zupełnie. Toteż na jesień planuje się nową kampanię autorską, ze szczególnym uwzględnieniem ośrodków odleglejszych od szlaku kolejowego Dębica—Przemyśl.

Pewną rolę w propagandzie książki odegrały wystawy książki, urządzane w czasie tegorocznego Tygodnia Oświaty w kilkudziesięciu miejscowościach województwa przez bibliotekarzy powiatowych, miejskich i gminnych. W wielu miejscowościach stwierdzono konkretnie wzrost liczby czytelników, zwłaszcza tam, gdzie wystawy urządzone były fachowo i umiejętnie, z użyciem różnych dostępnych środków propagandowych. Zorganizowanie frekwencji dało w rezultacie ponad 60 000 zwiedzających na terenie całego województwa.

Na zakończenie stwierdzam: w powiatach lubaczowskim i leskim widziałem ugory, ziemie, które wiosną leżały jeszcze odłogiem. Ale na tych ugorach widziałem już traktory przygotowane do orki.

Czy ugory kulturalne są już zorane? Pytanie niełatwe i odpowiedzialne. Trzeba na nie uczciwie odpowiedzieć. Wydaje mi się, że to zależy nie tylko od jakości gleby, ale też od siły, precyzji i trwałości traktorów. Czasem coś się zatnie czy zepsuje, ale praca idzie dalej — ugorów coraz mniej.

Tadeusz Stanisz

WYKAZ TREŚCI

	Str.
KAZIMIERZ WYKA: Geografia i plan	5
JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI: Teatry stołeczne	20
WILHELM MACH: Życie literackie Krakowa	29
STANISŁAW WITOLD BALICKI: Teatry krakowskie	33
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI: Plastyka w Krakowie	41
ADAM PAWLIKOWSKI: Krakowski sezon muzyczny	47
STEFAN LICHAŃSKI: List z Łodzi	51
STANISŁAW KROKOWSKI: List z Poznania	54
ZDZISŁAW HIEROWSKI: Na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim	60
MARIAN TURWID: Rok pracy kulturalnej na Pomorzu	70
KAZIMIERZ BARNAŚ: Kultura i sztuka na Wybrzeżu	76
STANISŁAW TELEGA: Życie kulturalne Szczecina	82
EDWARD KOZIKOWSKI: Życie kulturalne południowo-zachodniej części Dolnego Śląska	87
MARIA BECHCZYC-RUDNICKA: Sezon artystyczny 1948/49 w Lublinie	96
JAN MARIA GISGES: Rozwój kulturalny Kielecczyzny	104
HENRYK HERMANOWICZ: Pomorze Mazurskie	112
TADEUSZ STANISZ: Kronika kulturalna województwa rzeszowskiego za rok 1948/49	118

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Manifestu Lipcowego 19a, m. 7a. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 120 zł. Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

SPIS TREŚCI
MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ“
ZA III KWARTAŁ 1949 R.

(LIPIEC—WRZESIEŃ)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

PROZA

ECKERMANN JOHANN PETER: Rozmowy z Goethem . . . . . VIII, 5
MOTLEY WILLARD: Zapukaj do przygodnych drzwi . . . . . VII, 18
WAT ALEKSANDER: Ucieczka Lotha . . . . . VIII, 37

POEZJA

BACZYŃSKI KRZYSZTOF: Noc . . . . . VII, 52
„ „ Wesele poety . . . . . VII, 47
„ „ Wiatr . . . . . VII, 53
„ „ Ziemia jak ognia słup . . . . . VII, 52
PUSZKIN ALEKSANDER: Album Oniegina . . . . . VII, 5
„ „ * * * („Otom odwiedził znów...“) . . . . . VII, 15
„ „ Urywki z podróży Oniegina . . . . . VII, 8
WEINTRAUB JERZY KAMIL: Śpiew pod łuną . . . . . VII, 39
WYGODZKI STANISŁAW: Spotkanie w Weimarze . . . . . VIII, 35

ROZPRAWY

BIAŁOSTOCKI JAN: U stóp Propylejów . . . . . VIII, 96
CIECHANOWSKA ZOFIA: Twórczość Goethego w Polsce . . . . . VIII, 81
GOETHE JOHANN WOLFGANG: Essay Diderota o malarstwie . . . . VIII, 18
KAŁUŻYŃSKI ZYGMUNT: O krzywdzie, wielkości i aktualności Louis Davida VII, 78
LUKACS GEORG: Faust i Mefistofeles . . . . . VIII, 63
MACIĄG WŁODZIMIERZ: Poezja pracy w dwudziestoleciu międzywojennym VII, 90
PUZYNA KONSTANTY: Wydarzenia teatralne . . . . . VIII, 117
STĘPOWSKI JANUSZ: Rapsod morski . . . . . VII, 55
ŚPIEWAK JAN: Z dziejów poezji w latach okupacji: Jerzy Kamil Weintraub VII, 30
WYKA KAZIMIERZ: Geografia i plan . . . . . IX, 5

SPRAWOZDANIA Z KSIĄŻEK

BŁOŃSKI JAN: Poezja Różewicza („Niepokój“ i „Czerwona rękawiczka“) . VII, 111
CONSTAT: Znamienny tomik („Pogarda“ R. Bratnego) . . . . . VII, 122
IRZYKOWSKI KAROL: Pogarda (o R. Bratnym) . . . . . VII, 117
KIERSNOWSKI RYSZARD: Obraz Polski Piastowskiej („Srebrne Orły“ T. Parnickiego) . . . . . VII, 124
MACIĄG WŁODZIMIERZ: Droga wyjścia z kręgu awangardy (o T. Różewiczu) VII, 109
PUZYNA KONSTANTY: Porachunki z Witkacym („W małym dworku“ i „Szewcy“ St. I. Witkiewicza) . . . . . VII, 100

SPRAWOZDANIA KULTURALNE

BALICKI STANISŁAW WITOLD: Teatry krakowskie . . . . . IX, 33
BARNAŚ KAZIMIERZ: Kultura i sztuka na Wybrzeżu . . . . . IX, 76
BECHCZYC-RUDNICKA MARIA: Sezon artystyczny 1948/49 w Lublinie . IX, 96
GISGES JAN MARIA: Rozwój kulturalny Kielecczyzny . . . . . IX, 104

HERMANOWICZ HENRYK: Pomorze Mazurskie . . . . . IX, 112
HIEROWSKI ZDZISŁAW: Na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim . IX, 60
KOZIKOWSKI EDWARD: Życie kulturalne południowo-zachodniej części Dolnego Śląska . . . . . IX, 87
KROKOWSKI STANISŁAW: List z Poznania . . . . . IX, 54
LICHAŃSKI STEFAN: List z Łodzi . . . . . IX, 51
MACH WILHELM: Życie literackie Krakowa . . . . . IX, 29
PAWLIKOWSKI ADAM: Krakowski sezon muzyczny . . . . . IX, 47
STANISZ TADEUSZ: Kronika kulturalna województwa rzeszowskiego za rok 1948/49 . . . . . IX, 118
SZCZEPAŃSKI JAN ALFRED: Teatry stołeczne . . . . . IX, 20
TELEGA STANISŁAW: Życie kulturalne Szczecina . . . . . IX, 82
TURWID MARIAN: Rok pracy kulturalnej na Pomorzu . . . . . IX, 70
WRÓBLEWSKI ANDRZEJ: Plastyka w Krakowie . . . . . IX, 41

NOTY

KOZIKOWSKI EDWARD: Jeszcze o Tetmajerze . . . . . VII, 129
SZCZEPAŃSKI JAN ALFRED: Prawdziwy sens „Przebudzenia się wiosny" VII, 134
ZAWODZIŃSKI KAROL WIKTOR: Na marginesie „Postaci lekarza w literaturze polskiej" . . . . . VII, 132

APEL ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Zarząd Główny Związku Literatów Polskich, przygotowując do druku dzieło pamiątkowe „Straty literatury polskiej, 1939—1945", obejmujące życiorysy pisarzy polskich zmarłych podczas ubiegłej wojny, zwraca się do wszystkich krewnych, przyjaciół i znajomych zmarłych pisarzy z prośbą o nadsyłanie wszelkiego rodzaju informacji, dokumentów itp. materiałów dotyczących życia i twórczości tych pisarzy, ze szczególnym uwzględnieniem lat wojennych.

Wszelkie informacje należy przesyłać pod adresem Zarządu Głównego Z. L. P. (Warszawa, Al. Stalina 35), na ręce J. W. Gomulickiego).

137468